காலந்தோறும் தமிழர் இசை

அழகப்பா பல்கலைக்கழகத் தமிழ் முனைவர் (Ph.D.,) பட்டத்திற்குப்
பகுதி நிறைவாக அளிக்கப்பெறும் ஆய்வேடு (Thesis)

ஆய்வாளர்
மா. மணிகண்டன்
பதிவு எண் : 1603

நெறியாளர்
முனைவர் **மு. சுதா**

இணை நெறியாளர்
பேரா.முனைவர் **மு. பாண்டி**



தமிழ்த்துறை
அழகப்பா பல்கலைக்கழகம்
(தேசியத்தர நிர்ணயக்குழுவின் மறுதர மதிப்பீட்டில் 'A' மதிப்புப் பெற்றது)
காரைக்குடி - 630 003
இந்தியா

மார்ச் - 2013

முனைவர் மு.சுதா
உதவிப்பேராசிரியர்,
தமிழ்த்துறை,
அழகப்பா பல்கலைக்கழகம்,
காரைக்குடி – 630 003.

நாள் :

நெறியாளர் சான்றிதழ்

"காலந்தோறும் தமிழர் இசை" என்னும் தலைப்பில் **திரு.மா.மணிகண்டன்** அவர்கள் முனைவர் பட்டத்திற்காகச் செய்த இந்த ஆய்வு, அழகப்பா பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறையில் அவர் ஆய்வு செய்த காலத்தில் தன்னியலாகச் செய்யப்பெற்றுள்ளது என்றும், இந்த ஆய்விற்காக வேறு எந்தப் பட்டமும் ஆய்வாளருக்கு வழங்கப்பெறவில்லை எனவும் சான்றளிக்கிறேன்.

(மு.சுதா)
நெறியாளர்

பேரா.முனைவர் மு.பாண்டி
பேராசிரியர் மற்றும் துறைத்தலைவர்,
தமிழ்த்துறை,
அழகப்பா பல்கலைக்கழகம்,
காரைக்குடி – 630 003.

நாள் :

இணை நெறியாளர் சான்றிதழ்

"காலந்தோறும் தமிழர் இசை" என்னும் தலைப்பில் **திரு.மா.மணிகண்டன்** அவர்கள் முனைவர் பட்டத்திற்காகச் செய்த இந்த ஆய்வு, அழகப்பா பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறையில் அவர் ஆய்வு செய்த காலத்தில் தன்னியலாகச் செய்யப்பெற்றுள்ளது என்றும், இந்த ஆய்விற்காக வேறு எந்தப் பட்டமும் ஆய்வாளருக்கு வழங்கப்பெறவில்லை எனவும் சான்றளிக்கிறேன்.

(மு.பாண்டி)
இணை நெறியாளர்

நன்றியுரை



வள்ளல் முனைவர் ஆர். எம். அழகப்பர்

நன்றியுரை

காரைச் செடிகளைக் கலைந்து, கல்விச் செடிகளை நட்டு வளர்த்த வாழும் கடவுள் வள்ளல் **முனைவர் ஆர்.எம்.அழகப்பருக்கு** சிரந்தாழ்ந்த நன்றியை காணிக்கையாக்குகிறேன்.

அழகப்பா பல்கலைக்கழகத்தினைச் சீரோடும் சிறப்போடும் நிர்வகித்து வரும் **துணைவேந்தர்** உள்ளிட்ட அலுவலர்கள், **தமிழ்த் துறைத்தலைவர்** உள்ளிட்ட **பேராசிரியர்கள்** அனைவருக்கும் மனமார்ந்த நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

முனைவர் பட்ட ஆய்விற்கு வாய்ப்பு கொடுத்து எனது வளர்ச்சிப் பாதையின் வழிகாட்டியாக இருந்து ஆய்வு தொடர்பாக நான் எடுத்து வைத்த ஒவ்வொரு அடிக்கும் என்னை நெறிப்படுத்திய நெறியாளர் **முனைவர் மு.சுதா** அவர்களுக்கும், இணை நெறியாளர் பேராசிரியர் **முனைவர் மு.பாண்டி** அவர்களுக்கும் உளமார்ந்த நன்றியை உரித்தாக்குகிறேன்.

இசை தொடர்பான ஆய்வினை மேற்கொள்வதற்கு உந்து சக்தியாக இருந்து எனக்கு இசைக் கற்றுக் கொடுத்த மண்ணை விட்டு மறைந்தாலும், மாணவர்களின் மனதை விட்டு மறையாத இசை ஆசிரியர் **திருமதி. இராசம்மாள் இராகவன்** அவர்களுக்கு நன்றி சொல்லக் கடப்பாடுடையேன்.

இந்தியத் தேசியத் தேர்வுப் பணி (இந்திய மொழிகளின் நடுவண் நிறுவனம், மனித வள மேம்பாட்டுத் துறை அமைச்சகம் இந்திய அரசு, மைசூர்) மையத்தில் என்னை ஆய்வாளராக தேர்வு செய்து நிதி நல்கை வழங்கிய தேர்வுப்பணி மையத் தலைவர் **முனைவர் மு.பாலகுமார்,** முன்னைத் தலைவர் **பேராசிரியர் பொன்.சுப்பையா,** மொழியியல் தரவுக்குழுமத் தலைவர் **முனைவர்எல்.இராமமூர்த்தி** ஆகியோருக்கும், அலுவலர்களுக்கும் மனமார்ந்த நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

தேசியத் தேர்வுப் பணி மையத்தில் தேர்வாவதற்கு என்னை ஆற்றுப் படுத்திய செம்மொழித் தமிழாய்வு நடுவண் நிறுவன நிரலர் **பேரா.இரா.அகிலன்**

முனைவர் இல.இராஜேஷ் மற்றும் **முகமது யூனுஸ்** ஆகியோருக்கு மனம் கனிந்த நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

முனைவர் பட்ட ஆய்வினை மேற்கொள்ள ஊக்க சக்தியாக இருந்து நான் சோர்ந்துவிடும் போதெல்லாம் தூக்கிவிடும் நண்பர்களான பேராசிரியர்கள் பேரா. **முனைவர் ஏ.மொராஜி,** பேரா. **முனைவர் க.கிருஷ்ணமூர்த்தி, பேரா. முனைவர் இரா. தாமோதரன், முனைவர் சித.இராமசாமி, பேரா. த. முத்துக்குமார், ஆய்வாளர்கள் எல்.ஆர்.பிரேம்குமார், ச.கணேஷ்குமார், ப.தென்றல், கா.சத்தியமூர்த்தி, ந. விசுவநாதன், ந.இராசேந்திரன், பா.கிருஷ்ணமூர்த்தி, ம.மார்ஷல், சு.பிரபாகரன்** ஆகியோருக்கும் மனமார்ந்த நன்றி.

அலுவலக நடைமுறை தொடர்பாக நான் கேட்ட போதெல்லாம் புன்முறுவலோடு உதவி செய்த ஆய்வுப் பிரிவு அலுவலர்கள் **வே.பாலமுருகன்,** கண்காணிப்பாளர் **எஸ்.மலைச்சாமி** ஆகியோருக்கும் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

வாழ்வில் நான் நன்னிலை அடைவதற்காக நாள்தோறும் என் மீது கண்ணுங்கருத்துமாய் இருந்து வரும் சகோதரர்கள் **மா.ரவி, சு.முத்துவேல்,** மைத்துனர்கள் **ஆ.ஆனந்தகுமார், மு.சத்தியமூர்த்தி** ஆகியோருக்கும் மனமகிழ்ந்த நன்றி.

மேலும் என்னுடைய நண்பர்கள், உறவினர்கள், பள்ளிக்கல்வி முதல் பல்கலைக்கழக கல்வி வரை எனக்கு பாடம் சொல்லிக் கொடுத்த ஆனைத்து **ஆசிரியர்கள், பேராசிரியர்கள்** அனைவருக்கும் மனமார்ந்த நன்றி.

ஆய்வுத் தரவு திரட்டுவதற்கு அனுமதி அளித்த மைசூர் இந்திய மொழிகளின் நடுவண் நிறுவன நூலகம், தேசியத் தேர்வுப் பணி மைய நூலகம், மொழியியல் தரவுக்குழும நூலகம், தென்மண்டல மொழிகள் பயிற்றுவிப்பு மைய நூலகம், மண்டலக் கல்வியியல் நிறுவன நூலகம், மதுரைக் காமராசர் பல்கலைக்கழக நூலகம், தஞ்சை சரசுவதி மகால் நூலகம், செம்மொழித் தமிழாய்வு நடுவண் நிறுவன நூலகம், அழகப்பா பல்கலைக்கழக நூலகம்,

அழகப்பா அரசு கலைக்கல்லூரி நூலகம், பேராவூரணி கிளை நூலகம் ஆகிய நூலகங்களுக்கும் எனது மனமார்ந்த நன்றிகள்.

சிறந்த முறையில் ஆய்வேட்டினை நூல்கட்டமைப்புச் செய்து கொடுத்த **மதுரை வீனஸ் பிரிண்டிங் & பைண்டிங்** நிறுவனத்திற்கு நன்றி.

நன்றியுடன்,

மா. மணிகண்டன்

சுருக்க விளக்கக் குறியீடு

அகநா	-	அகநானூறு
அ.ந.உ.	-	அடியார்க்கு நல்லார் உரை
உ.ஆ.	-	உரையாசிரியர்
ஐங்	-	ஐங்குறுநூறு
க.ஆ.	-	கட்டுரை ஆசிரியர்
கலி	-	கலித்தொகை
கலி.ப.	-	கலிங்கத்துப்பரணி
குறி	-	குறிஞ்சிப்பாட்டு
குறுந்	-	குறுந்தொகை
சிலம்பு	-	சிலப்பதிகாரம்
சிறுபா	-	சிறுபாணாற்றுப்படை
சீவக	-	சீவகசிந்தாமணி
தி.கோ	-	திருக்கோவையார்
திரு	-	திருக்குறள்
திருமு	-	திருமுருகாற்றுப்படை
தி.வி.பு	-	திருவிளையாடற்புராணம்
தொ.ஆ.	-	தொகுப்பாசிரியர்
தொல்	-	தொல்காப்பியம்
நற்றி	-	நற்றிணை
நான்மணி	-	நான்மணிக்கடிகை
நெடுநல்	-	நெடுநல்வாடை
ப.ஆ.	-	பதிப்பாசிரியர்
பதிற்	-	பதிற்றுப்பத்து
பரி	-	பரிபாடல்
பிங்கல	-	பிங்கலநிகண்டு
புறநா	-	புறநானூறு
பெ.பு	-	பெரியபுராணம்
பெரும்பா	-	பெரும்பாணாற்றுப்படை
பொருந	-	பொருநாராற்றுப்படை
மணி	-	மணிமேகலை
மது.கா	-	மதுரைக்காஞ்சி
மலை	-	மலைபடுகடாம்
மு.ப.	-	முல்லைப்பாட்டு
யசோ	-	யசோதர காவியம்
யா.வி.	-	யாப்பருங்கல விருத்தி

பொருளடக்கம்

தலைப்பு	பக்கம்
முன்னுரை	1 - 4
முற்காலத்தில் தமிழர் இசை	5 - 69
இடைக்காலத்தல் தமிழர் இசை	70 - 224
தற்காலத்தில் தமிழர் இசை	225 - 308
முடிவுரை	309 - 314
துணைநூற்பட்டியல்	
பின்னிணைப்புகள்	

முன்னுரை

முத்தமிழ் என்ற அடைச்சிறப்பை உலகில் தமிழ் மொழி மட்டுமே கொண்டுள்ளது. இம்மொழி இயல், இசை, நாடகம் என்ற மூன்றாக வகைப்படுத்தப்பெற்று வளர்ந்து வருகிறது. இவற்றுள் இரண்டாவதாக வைக்கப்பெற்றுள்ள தமிழர் இசை பன்னெடுங்காலமாகச் சிறப்புற்று வளர்ந்து வருகின்றது. இசைக்கு மயங்காத உயிர்கள் இல்லை என்பார்கள். அதற்கேற்ப அன்று முதல் இன்று வரை இசையானது தோற்றம் பெற்று பல்வேறு படிநிலைகளைக் கடந்து வந்துள்ளது. கேட்போரையெல்லாம் இன்புறச் செய்யும் பெருமை கொண்டது. அத்தகைய இசைக்கலையானது காலந்தோறும் பெற்ற வளர்ச்சி மற்றும் சிறப்பு போன்றவற்றை இலக்கியங்கள் வழி எடுத்துரைக்கும் முகமாக இவ்வாய்வு அமைந்துள்ளது.

ஆய்வுத் தலைப்பு

'காலந்தோறும் தமிழர் இசை' என்பது ஆய்வுத் தலைப்பாகும்.

ஆய்வு நோக்கம்

இசை என்பது உன்னதமானது. முத்தமிழில் போற்றப்படுவது. மக்கள் மனத்துள் புகுந்து மாற்றங்களை உண்டாக்கும் இசை பல பரிணாமங்களைப் பெற்று வளர்ந்து இன்று இசை இல்லையேல் எதுவும் இல்லை என்ற நிலைக்கு உயர்ந்துள்ளது. அத்தகைய இசையின் வளர்ச்சியை இலக்கியச் சான்றுகளின் வழியே சுட்டுவதுடன் காலந்தோறும் இசை பெற்ற வளர்ச்சியை ஆய்வின் வழி எடுத்துரைப்பதும், இசை வரலாற்றைப் பதிவு செய்வதும், காலந்தோறும் இசையின் வளர்ச்சி, பயன்படுத்தப்பட்ட இசைக்கருவிகள் போன்றவற்றை இலக்கியச் சான்றுகளுடன் இசை உலகிற்குச் சமர்ப்பிப்பதும், தற்காலத்து இசையின் நிலைகுறித்த நிகழ்வாய்வினைச் செய்து மென்மேலும் இசை வளாச்சிக்கு வழிகோலுதலும் ஆய்வின் நோக்கமாக அமைகிறது.

கருதுகோள்

இலக்கியப் படைப்பாளர்கள் இசையறிவு பெற்றிருந்தனர் என்பதும், இசையின் பரிணாம வளர்ச்சி குறித்தப் பதிவாக, இலக்கியச்சான்றாக இலக்கியங்கள் காணப்படுகின்றன என்பதும், காலந்தோறும் இசை நுணுக்கங்கள் சில இடையூறுகளுக்கிடையில் வளர்ந்து வருவதுடன் அது மக்களின் வரவேற்புக்கு உரியதாகவும் இருந்துள்ளது என்பதும் கருதுகோளாக அமைந்து ஆய்வின் வழி நிறுவப்பெற்றுள்ளது.

முன்னாய்வுகள்

மு.அருணாசலம் - தமிழ் இசை இலக்கிய வரலாறு

மு.அருணாசலம் - தமிழ் இசை இலக்கிய வரலாறு

ஏ.என்.பெருமாள் - தமிழர் இசை

இரா.கலைவாணி,

சு.தமிழ்வேலு - சங்க இலக்கியத்தில் இசை

ஆகியன இவ்வாய்வுப் பொருள் குறித்த, ஆய்வுக்குப் பயன்பட்ட முன்னாய்வுகள் ஆகும்.

ஆய்வுத் தரவுகள்

முதன்மைச் சான்றாதாரங்கள்

முற்கால இலக்கியங்களான சங்க இலக்கியங்கள், சங்கம் மருவிய கால இலக்கியங்களில் காப்பிய இலக்கியங்கள், நீதி இலக்கியங்கள், இடைக்காலத்து இசை குறித்த வரலாற்றுச் சான்றுகள், தற்போதுள்ள இசை தொடர்பான ஆய்வுக் கருத்துக்கள் ஆகியவை முதன்மைச் சான்றாதாரங்களாக அமைகின்றன.

துணைமைச் சான்றாதாரங்கள்

இசை தொடர்பான திறனாய்வு நூல்கள், கட்டுரைகள், இதழ்கள், ஆய்வேடுகள், மின்னிதழ்கள் போன்றவை துணைமைச் சான்றாதாரங்களாக அமைகின்றன.

ஆய்வு எல்லை

முற்காலம் முதற்கொண்டு தற்காலம் வரை இசை பல்வேறு படிநிலைகளைப் பெற்று வளர்ந்து வருகின்றது. இதனை இலக்கியங்கள் காலந்தோறும் பதிவுசெய்து வந்துள்ளன. இருப்பினும் ஆய்வு விரிவஞ்சி முற்காலத்திற்குச் சங்க இலக்கியத்தில் பரிபாடல், இடைக்காலத்தில் நீதி இலக்கியமும், காப்பிய இலக்கியமும், மற்றும் இசையின் வளர்ச்சி, வீழ்ச்சி குறித்த வரலாற்றுச் சான்றுகளும் தற்காலத்தில் இசையின் பல்வேறு பரிணாம வளர்ச்சி, புதுமை அது தொடர்பான ஆய்வுக் கருத்துக்கள் போன்றவைகள் இவ்வாய்வின் எல்லையாக அமைகிறது.

ஆய்வு அணுகுமுறை

'காலந்தோறும் தமிழர் இசை'யில் காணலாகும் இசைக் குறிப்புகளை விளக்கும் வகையில் விளக்கவியல் அணுகுமுறையும், ஒவ்வொரு காலக்கட்டத்திலும் இசையானது பல பரிணாமங்களில் வளர்ச்சி பெற்றிருப்பதை எடுத்துரைக்க பகுப்பாய்வு அணுகுமுறையும், தமிழிசைக்கும் பிற இசை முறைக்கும் உள்ள தொடர்புகளை ஆராயும் முகமாக ஒப்பீட்டாய்வு அணுகுமுறையும், மேனாட்டு இசையினால் தமிழிசையில் ஏற்பட்ட மாற்றம் குறித்துக்காண மதிப்பீட்டு அணுகுமுறையும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

ஆய்வு பகுப்பு

'காலந்தோறும் தமிழர் இசை' எனும் இவ்வாய்வு முன்னுரை, முடிவுரை நீங்கலாக மூன்று இயல்களாகப் பகுக்கப்பட்டுள்ளது. அவை

1. முற்காலத்தில் தமிழர் இசை
2. இடைக்காலத்தில் தமிழர் இசை
3. தற்காலத்துத் தமிழர் இசை

என்பனவாகும்.

இயல் பகுப்பு

'முற்காலத்தில் தமிழர் இசை' என்னும் முதலாமியலில் தமிழர் இசையின் தோற்றம், வளர்ச்சி, விளக்கம், ஐந்திசை, ஏழிசை ஆகியவை பற்றிய செய்திகள் ஆராயப்பெற்று தக்கச் சான்றுடன் விளக்கப்பெற்றுள்ளன. மேலும் சங்க இலக்கியத்தில் காணப்பெறும் இசை பற்றிய குறிப்புகள், இசைக்கருவிகள் தோன்றியதன் வரலாறு, இயற்கைக்கும் இசைக்குமான உறவுகள், இசையின் பல்வகைப் பயன்பாடுகள் போன்றவை ஆராய்ந்து விளக்கப்பெற்றுள்ளன.

'இடைக்காலத்தில் தமிழர் இசை' என்னும் இரண்டாமியலில் இசை மறுப்பு, இசை வீழ்ச்சி, வீழ்ச்சிக்கான காரணங்கள், அழிவுற்ற அழிக்கப்பெற்ற தமிழரிசைக் கருவூலங்கள், அயல்மொழியாளர்களின் ஆட்சியின் காரணமாகப் பல்வேறு இன்னல்களுக்கு உட்பட்டிருந்த தமிழிசையின் நிலை, இதன் காரணமாகத் தமிழிசை புத்துயிர் பெறுவதற்குத் தமிழ் ஆர்வலர்கள் மேற்கொண்ட பணிகள், தமிழிசை வளர்ச்சிக்கு உந்துசக்தியாக அமைந்த

முத்துத்தாண்டவர், பாபநாசம் முதலியார், அருணாசலகவிராயர், மாரிமுத்தாப்பிள்ளை போன்றோர் தமிழிசை வளர்ச்சிக்குச் செய்த அரும்பணிகள் விளக்கப்பட்டுள்ளன. மேலும் கர்நாடக இசை மும்மூர்த்திகளான தியாகராஜ சுவாமிகள், சியாமா சாஸ்திரிகள், முத்துச்சாமி தீட்சிதர் போன்றவர்கள் இசை உலகிற்கு ஆற்றிய பணிகள், தமிழிசையை ஒதுக்கித்தள்ளிய செய்திகள் தரப்பெற்றுள்ளன. தமிழிசைச் சங்கத்தின் தோற்றம் அச்சங்கத்தில் மேற்கொள்ளப்பெற்ற ஆய்வரங்குகள், மாநாடுகள், தமிழிசைச் சங்கத்திற்கு ஏற்பட்ட எதிர்ப்புகள் ஆகியவையும் இசை வீழ்ச்சியின் காரணமாகத் தோன்றிய உரைநடை என்ற புதுமுறை, தமிழிசை மீண்டும் புத்துயிர் பெற்ற சான்றுகள் போன்றவை விளக்கப்பெற்றுள்ளன.

'தற்காலத்தில் தமிழர் இசை' என்ற மூன்றாம் இயலில் இசையின் பல்வேறு பயன்பாடுகள் வடநாட்டிசை, கர்நாடக இசை தமிழில் கலப்புப்பெற்றமை, பிற நாட்டினரின் இசை தமிழிசையில் ஏற்படுத்திய தாக்கம், நன்மை, தீமை போன்றவை மதிப்பிடப்பெற்றுள்ளன. மேலும் தமிழிசையில் ஏற்பட்ட பல்வேறு முறைகளான நாட்டுப்புற இசை, நாட்டுப்புற இசையின் வெளிப்பாடாய் அமைந்து இசையுலகில் தனக்கென ஒரு தனி முத்திரையை கொண்டு இந்நாள்வரை இருந்துவரும் திரையிசை, திரையிசையில் ஏற்பட்டிருக்கும் கலப்பிசை மற்றும் இசையின் புதிய தொழில்நுட்ப முறைகள் போன்றவை ஆராய்ந்து விளக்கப்பெற்றுள்ளன.

காலந்தோறும் காணப்பட்ட தமிழர் தம் இசையறிவினையும், அவற்றை முற்காலத்தில் இலக்கியங்களில் பதிவுசெய்த பாங்கின் சிறப்பினையும், பின்னர் இசையில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களைப் பதிவு செய்த இயல்களின்வழி கண்டறிந்தவற்றையும் முடிவுரை விளக்குகின்றது.

ஆய்வுக்குப் பயன்பட்ட முதன்மைச் சான்றாதாரங்கள், துணைமைச் சான்றாதாரங்கள், இசை மற்றும் இசைக்கருவிகள் குறித்த தகவல்கள் பின்னிணைப்புகளாக அமைந்துள்ளன.

இயல் ஒன்று
முற்காலத்தில் தமிழர் இசை

இசைக்கு மயங்காத உயிர்கள் இல்லை. பண்டைக்காலம் தொட்டு இன்றுவரை இசையானது தோற்றம் பெற்றுப் பல்வேறு படிநிலைகளில் வளர்ச்சி பெற்று வந்துள்ளது. கேட்பவரையெல்லாம் இன்புறச்செய்யும் இசை தோன்றிய வரலாறு, இசைக்கலைக்கு அடிப்படையாக அமைந்த தமிழர் இசையின் தோற்றம், முற்காலத்தில் தமிழர் இசை போன்றவை இவ்வியலில் விளக்கப்பெறுகின்றன.

கலை

மெய், வாய், கண், மூக்கு, செவி ஆகிய ஐம்புலன்களின் உதவியால்தான் மனிதன் உலகின் பல இயல்புகளைக் கண்டும், கேட்டும், உண்டும், உயிர்த்தும் உணர்கிறான். இவ்வாறு தான் உணர்ந்தவற்றைப் பிறருக்குக் கூறுவதற்கு மனிதமனம் எண்ணம் கொண்ட போது கலை தோற்றம் பெற்றது.

மனித மனம் அழகுணர்ச்சி உடையது. இனியதை விரும்புகிறது. உலக அனுபவங்களைக் கண்டு மனிதன் விரும்புவதை நன்கு உணர்ந்து தன்னுடைய அறிவின் திறத்தால் அழகானவற்றைச் சிறப்பித்துப் படைத்துப் பிறர் வியக்கும் வண்ணம் செய்வது கலையின் அடிப்படையாகும். ‘அது அரியதாகவும் இன்பமளிப்பதற்கு உரியதாகவும் அமைவதாயின் சிறந்த கலையாக அனைவராலும் மதிக்கப்படும்’[1]. இது மனிதச் சாதனையின் உச்சமாகக் கருதப்பெறுகின்றது.

விலங்குகளாய்த் திரிந்த மனிதன் அவ்விலங்கினங்களை வேட்டையாடுதலுக்குக் கலையைப் பயன்படுத்தினான். விலங்குகளைப் போல ஒலி எழுப்பத் தொடங்கினான். இவ்வாறு போலச் செய்தல் முறையில் கலையும், இசைக்கலையும் தோற்றம் பெற்றது. ‘கலை என்னும் சொல் மனத்தை வசப்படுத்தக்கூடியதும், நிகழ்த்துகின்றவனையும் பார்வையாளனையும் ஒரே உணர்வுக்குள் ஆட்படுத்தக்கூடிய பொழுதுபோக்குக் கூறுகளையுடையதுமாகும். இச்சொல் கல் என்னும் வேர்ச்சொல்லிலிருந்து தோற்றம் பெற்றதாகும். கலை, கல்வி என்னும் இரு சொற்களும் கல் என்னும் வேர்ச் சொல்லிலிருந்து தோன்றியதாகும்’[2] என்பர்.

'போலச்செய்தல்' முறையில் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்திய மனிதன் தொடக்கத்தில் இயற்கை, மற்றும் விலங்குகளின் செயல்களையும் அதனைத்தொடர்ந்து தன்னுடைய செயல்பாடுகளையும் வெளிப்படுத்தினான். உடலில் தோன்றிய உணர்வுகளையும், உள்ள உணர்வுகளையும் வெளிப்படுத்திக்கொள்ள கலைகள் வடிகால்களாய் அமைந்தன எனலாம். அவன் வெளிப்படுத்திய உணர்வுகள் அவனை வசமிழக்கச் செய்தன. இவ்வாறு 'தன்னை மறந்து எந்தவொன்றில் ஈடுபட்டாலோ அதைக் கலை எனலாம்'[3] என்பர்.

கலை என்பது மனித வாழ்க்கையுடன் ஒட்டி உறவாடும் தன்மை உடையது. மனித மனத்துடன் ஒற்றிப்பற்றும் ஆற்றலுடையது.

அழகுணர்ச்சியுடைய மனிதனால் கலைகளை உருவாக்கவும் உருவாகப்பெற்ற கவின் கலைகளைச் சுவைக்கவும் முடியும். கலைகள் இன்றி இன்பத்தை மனிதனால் இயல்பான முறையில் அனுபவிப்பது எளிதன்று.

கலை வளர்ச்சி

கலைகள் பல்வேறு நிலைகளில் வளர்ச்சி பெற்றன. இதன் பரிணாம வளர்ச்சியின் பயனாய் 'ஆயக்கலைகள் அறுபத்து நான்கு' என்னும் மரபு தோன்றியது. 'காதம்பரி, பாகவதபுராணம், விஷ்ணுபுராணம், அரிவம்சம், இல்லித விஸ்தாரம், காமசூத்திரம் முதலான நூல்கள் 64 கலைகளைப் பற்றிக் குறிக்கின்றன'[4].

வாழ்வில் விரும்பத்தக்கதாக எது உள்ளதோ அதுவே கலை, நலமானதாக உள்ளத்தை ஈர்ப்பதாக, காண்பவர் கண்ணைக் கவருவதாக இருக்கும் ஆற்றல் உடைய ஒன்றே கலை என்பதாகும். இது இக்கால மனித வாழ்க்கையுடன் ஒட்டி உறவாடும் தன்மையைக் கொண்டது ஆகும். ஆகவே கலையை விரும்பிய மனிதன் அதனைப் பாகுபடுத்தி பல கலைகளை உருவாக்கினான். தொடக்க காலத்தில் கலை என்று வழங்கப்பெற்றது, பிற்காலத்தில் இசைக்கலை, நாடகக்கலை, ஓவியக்கலை என்று பல்வேறு துறைகளாக வளர்க்கப்பெற்றது.

கலையின் சிறப்பு

கலைகள் மிகுந்த ஆற்றல் கொண்டவை. அவற்றின் சிறப்பினை அளவிட்டுக் கூறுதல் இயலாது. கலைகள் உலக இயல்பையும், மனித உள்ளத்தின் உணர்வுகளையும் வெளிப்படுத்தும் கருவியாகும்.

கலைகள் ஒரே மாதிரியாக அமைந்து விடுதல் சிறப்பன்று. அது நாளும் பல்வேறு துறைகளில் பல்வேறு கோணங்களில் வளர வேண்டும். குறிப்பாகக் கலையின் சிறப்பு அதைச் சுவைத்து மகிழ்வதிலும் பிறருடன் அனுபவிப்பதிலும் அடங்கி இருக்கின்றது. மாற்றமும் தோற்றமும் கலைக்கு உயிரையும் உணர்வையும் கொடுக்கின்றன.

கலைகளின் வகைகள்

கலைகள் பலவகைப்படும். அவைகள் கண், காது எனத் தனித்தனியாக விருந்தளிப்பது மட்டுமல்லாமல், கண், காது என இரண்டிற்கும் சுவையளிப்பவைகள் என்று பலவாறாக அமைகின்றன. இவ்வாறு அமைந்தாலும் எல்லாக் கலைகளும் உள்ளத்தில் எழுகின்ற உணர்வினைத் தட்டி எழுப்புபவையாக இருக்க வேண்டும்.

அறுபத்து நான்கு கலைகள் என்று சிறப்பித்துக் குறிப்பிடுவது மரபாகும். ஆனால் நாகரீக வளர்ச்சியின் காரணமாக மரபுக்குள் கலைகளை அடக்குவது எளிதன்று. ஏனெனில் புதிது புதிதாய் ஒவ்வொரு நாளும் பல்வேறு கலைகள் தோன்றி வளர்கின்றன. தோன்றுபவை அனைத்தையும் கலைகள் என்று கூறிவிட இயலாது. மனிதனின் அழகுணர்வினைத் தூண்டி மனதுக்கு மகிழ்வினையும் நிறைவையும் தரத்தக்கதாய் உள்ளவைகளே கலைகள் ஆகின்றன.

இசைக்கலை

ஆதிகாலத்தில் மனிதன் உள்ளத்தில் எழுந்த மகிழ்ச்சி, கோபம் போன்ற உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்த பல்வேறு ஒலிகளைப் பிறப்பித்தான். பல்வேறு சைகைகளும் இதற்குப் பயன்பட்டன. இதற்குப் பின்பு இந்த ஒலிகளில் இருந்து சொற்கள் பிறந்திருக்க வேண்டும். இந்தச் சொற்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு இசை தோன்றியிருக்க வேண்டும் என்பதே திறனாய்வாளர்களின் கருத்து.

ஒலி பலவகையாக எழுவது, பலவிதமாகச் செவிப் புலனில் பதிவாவது, இது எவற்றிலிருந்தும் எவ்வாறு வேண்டுமானாலும் எழலாம். அவை எப்படி எழுந்தாலும் ஒலி என்றே கருதப்பெறும். இவ்வொலி வன்மையாகவோ, மென்மையாகவோ, சமனாகவோ இவை எவையும் இல்லாமலேயும் இருக்கலாம். எந்தத் தன்மை கொண்டதாயினும் அது ஒலி என்றே கருதப்படும்.

இசை, ஆயக்கலைகள் அறுபத்து நான்கில் முதலாவதாக வைக்கப்பெற்றுள்ளது. இசை என்ற சொல் வசப்படுத்துதல், இயக்குதல், ஓசை வகைகள் (ஏந்திசை, தூங்கிசை, ஒடுங்கிசை, துள்ளலிசை) என்று பல பொருள்களைத் தருகின்றது. இச்சொற்கள் அனைத்துமே ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடையவையாகும்.

இசையின் தோற்றம்

இசை 'இனிமையின் வடிவமாக உள்ளது. இசைக் கலையைப் போன்று வேறொன்றும் இல்லை'[5] என்று கூறலாம். மக்கள் மட்டுமின்றி மாக்களும் இசையின் இனிமைக்கு மயங்குகின்றன.

"உயிர் பிறந்திடும் முன்னே ஒலியும் பிறந்தது அந்த
ஒலி பிறக்கின்ற போதே இசையும் பிறந்தது"[6]

உயிர்கள் தோன்றுவதற்கு முன்பே ஒலி (சப்தம்) பிறந்திருக்க வேண்டும். அப்படிப் பிறந்த போதே இசை தோன்றியிருக்கும் என்பதனை இப்பாடல் வரிகள் உணர்த்துகின்றன. ஒலியானது சரியான கால அளவுகளில் (தாளம்) சரியான சுதியில் ஒலிக்கும் போது குற்றமில்லாத இசை பிறக்கும்.

இசை சிறப்புடைய கலைகளில் ஒன்றாகக் கருதப்படுகிறது. ஒலியின் அடிப்படையில் அமைவது இசைக்கலை. அதைக் காதால் கேட்டுத்தான் சுவைக்க முடியும். 'ஒலியை நுட்ப உணர்வால் செவிப்புலனின் நுகர்வுத்திறன் கொண்டு பாகுபடுத்தி ஒலிப்பகுதிகளை முறையாக ஒன்றுடன் ஒன்றாக சுவை தரும் வண்ணம் இணைத்து இன்னிசை எழுமாறு அமைத்துக் காட்டுவதில் இசைக்கலை தோற்றம் கொள்கிறது'[7]. ஒலி மனத்தால் கட்டுப்படுத்தி

அறிவுத்திறனால் ஒழுங்கான முறை அமைப்புக்குக் கொண்டு சீர்நிலைப்படுத்துவதில் இசைக்கலையின் அடிப்படைத் தன்மை அமைந்துள்ளது.

குறில் நெடிலாகும் போது இசை தோன்றிவிடுகிறது. நெடில் அளபெடையாக நீளும் நீட்டத்தினும், விரியாக மாறும்போதும், நெட்டிசைப்பினும் இசை கால் கொள்கிறது.

"அளபிறந்து உயிர்த்தனும் ஒற்றிசை நீடலும்
வளவென மொழிப இசையொயுடு சிவணிய
நரம்பின் மறை என்மனார் புலவர்"

(தொல். 40)

என்ற அடிகள் மூலம் தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன்பே இசை வரையறுக்கப்பெற்றிருந்ததை அறியமுடிகின்றது. ஆகவே தமிழிசைக்கெனத் தனி மரபு இருந்ததையும் இந்நூற்பா வழி உணரமுடியும்.

ஒலி வடிவம் இசை வடிவம்

உலகம் ஒலிமயமானது. ஓசையற்ற பொருள்கள் உலகில் எதுவும் இல்லை. இன்றைய அறிவியல் ஆராய்ச்சியாளர்களும் ஒலி அதிர்வின் காரணமாகவே உலகம் அமைந்துள்ளது என்று முடிவு செய்துள்ளனர்.

'உலக அமைப்பின்கண் உள்ள பகுதிகள் சில இடைவிடாமல் எஞ்ஞான்றும் ஒலித்துக் கொண்டே இருக்கின்றன. சில பகுதிகள் இயற்கையில் விட்டுவிட்டு ஒலிக்கின்றன. நீர்ப்பகுதியாகிய கடல் எஞ்ஞான்றும் ஒலித்துக் கொண்டிருப்பதைக் கேட்கின்றோம். நிலமும், விசும்பும் எப்பொழுதாவது விட்டு விட்டு ஒலித்தமையைக் கேட்கின்றோம். இவ்வோசைகள் அனைத்தும் செயற்கையில் எழுப்பப்படுபவையல்ல. இயற்கையால் எழுபவையாகும்'[8] என்பது நோக்கத்தக்கது.

மனிதன் நாகரிக வளர்ச்சியால் பல இன்பங்களை நுகரத் தொடங்கினான். இதில் ஓசையின்பமும் இடம் பெற்றது. இயற்கையில் எழுந்த ஓசைகளைக் கேட்டு இன்புற்றான். மலர்களில் மொய்த்த வண்டுகளின் இன்னோசைகளையும், குயிலின் இன்னோசையையும், பிற பறவைகளின் நல்லோசைகளையும்,

அருவியின் அருமையான ஓசையையும், காற்றின் அசைவில் மரம், செடி, கொடிகளிடை எழுந்த கெழுமிய ஓசைகளையும், பிற ஓசைகளையும் கேட்டு மகிழத்தொடங்கினான்.

ஓசையின் இனிமை மனிதனைச் சார்ந்தது. அதனைக் கேட்ட அவன் உள்ளத்திற்கு அது புத்துணர்ச்சியூட்டியது. உழைத்து உண்டு, உறங்கிய நேரம் போக எஞ்சிய நேரத்திலும் இயற்கையின் இன்னோசையில் திளைத்தான்.

இசையின் அமைப்பு

ஒலிகளை நுண்ணுணர்வால் பிரித்தறிந்த மனிதன் அந்தப் பிரிவுகளை ஒன்றுடன் ஒன்று இணைக்கும் கலைத்திறம் பெறத்தொடங்கினான். எழுத்துக்களை உருவாக்கிச் சொற்களைப் பொருள் தருமாறு அமைப்பது போல் ஒலியின் பகுதியைச் சுவை தருமாறு இசைத்து இசையுருவங்களை, பண்களை உருவாக்கியிருக்க வேண்டும்.

பண்களை அமைப்பதற்குப் பாடல்களை ஒரு முறையான இசையில் பாடியிருக்க வேண்டும். பின் பாடலின் இசைச் சுவையாக அமைய வேண்டும் என்ற விருப்பத்தில் இசையை முறைப்படுத்தி இருக்க வேண்டும்.

இசைப் பகுப்பு

பிற உயிர்களின் ஓசையைக் கேட்ட மனிதன் தானும் ஏன் இந்த உயிர்களைப் போல ஒலியை எழுப்பி இன்புற முடியாது என்று சிந்தித்தான். இதன் பயனாய் அவன் பிற உயிர்களின் ஓசையைப் போலச் செய்தான். வண்டுகளின் குரல்களில் அமைந்த வேறுபாடுகளைக் குயில் போன்ற பறவை இனத்தின் ஒலி வேறுபாடுகளை உணர்ந்தான். நீர்த்திவளையாக விழும்போது உண்டாகும் ஓசை, அருவியில் சிறியதாக விழும்போதும், அதிக வேகத்தில் விழும்போதும் உண்டாகும் ஓசைகளைப் பகுத்துணரத் தொடங்கினான்.

ஓசைகளில் இருந்த ஏற்ற இறக்கங்களை உணர்ந்து அதனைத் தானும் மேற்கொண்டதன் பயனாக இசை தோன்றியது. மனிதனின் மன உணர்வுகள் வளர்ச்சியடைந்த பிறகு இசைக்கெனப் பொருத்தமுடைய சில நியதிகளையும், வரைமுறைகளையும் காலப்போக்கில் வகுத்துக் கொண்டான். பொருட்கள்

ஒன்றோடொன்று மோதுவதன் மூலமும் உராய்வதன் மூலமாகவும் பல்வேறு வகையான ஓசைகள் உண்டாகின்றன என்பதைக் கண்டறிந்தான்.

உடலில் இருதயத்தின் ஓசை ஒரு குறிப்பிட்ட கால இடைவெளிக்கு ஒரு முறை தொடர்ந்து ஒலிப்பதனையும் கண்டான். இதன் பயனாகத்தான் தட்டி முழங்கப்பெறுகின்ற கருவிகளை உருவாக்கி இருக்க முடியும் என்பதில் ஐயமில்லை. இசையையும் இசைக்கருவிகள் தோற்றம் பெற்றதனையும் விளக்கிக் கூறும் நூல்கள் அதிக அளவில் இல்லை என்றாலும், இலக்கியங்களில் ஒரு சில இடங்களில் அதற்கான குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன.

“குழலிசை தும்பி கொளுத்திக் காட்ட
மழலை வண்டினம் நல்லியாழ் செய்ய
வெயனுழை பறியார்க் குயினுழை பொதும்பர்
மயிலாடரங்கில்”

(மணி. 4 : 4 - 6)

எனும் இப்பாடல் தும்பி என்னும் வண்டு குழலூத வண்டினம் யாழ் இசைக்க, குயில் மயிலைப்பாட, மயில் ஆடுகின்ற சோலை என்று கூறுகிறது. இந்த அடிகள் சோலையைச் சித்தரித்தாலும் இசை தோன்றிய வகையையும் இசைக்கருவி தோன்றிய முறையினையும் உணர்த்துகின்றது. மேலும்,

“ஆடமைக் குயின்ற அவிர்துளை மருங்கில்
கோடை அவ்வழி குழலிசையாக
பாடின் அருவி பனிநீரின் னிசை
கோடமை முழவின் துதை குரலாகக்
இசைக்கலை யிருக்கும் கருங்குரல் தூம்பொடு
மலைப்பூஞ்சாரல் வண்டு யாழாக
இன்பல் இமிழிசை கேட்டுக் கலி சிறந்து
மந்தி நல்லவை மருள்வன நோக்கக்
கழைவளர் அடுக்கத் கியலி ஆடும் மயில்
நனவுப்புகு விறலியில் தோன்றும் நாடன்”

(குறிஞ்சிபா. 25 - 35)

எனும் இப்பாடலில் மலையிடையுள்ள மூங்கில்களை வண்டுகள் துளை செய்துள்ளன. அதன் வழியே செல்லும் காற்று புல்லாங்குழலின்கண் இசையை உருவாக்குகின்றது. இனிய ஓசையை உடைய அருவியின் ஒலி மிருதங்கத்தின் இசையை இசைக்கின்றது. கூட்டமாக உள்ள கலைமான்கள் தாழச்செய்கின்ற ஓசை பெருவங்கியத்தின் இசையை இசைக்கின்றது. மலைப்பூஞ்சாரலில் உள்ள வண்டு யாழின் இசைபோல் பாடுகிறது என்று இப்பாடல் விளக்குகின்றது. இந்நிகழ்ச்சி மலையில் நடந்ததாகக் கூறப்பெறுகிறது.

இச்சான்றுப் பாடல்கள் மூலமாக மனிதன் ஒலி வேறுபாட்டினைப் பகுத்துணர்ந்து தோற்கருவிகள், துளைக்கருவிகள், மிடற்றுக் கருவிகள் போன்ற பல இசைக்கருவிகளை உருவாக்கி இருக்க முடியும் எனத் தோன்றுகிறது.

இசையை அறிய உதவும் சான்றுகள்

இசையை அறிய உதவும் சான்றுகளைக் கீழ்க்கண்டவாறு கூறலாம். அவை, இலக்கியச் சான்றுகள், கல்வெட்டு, சிற்பம், ஓவியம் போன்றவைகள் ஆகும்.

இலக்கியச் சான்றுகள்

தொல்காப்பியம், சங்க இலக்கியங்கள், காப்பியங்கள், நீதி இலக்கியங்கள், சமய இலக்கியங்கள், சிற்றிலக்கியங்கள் என்று கால வாரியாக இசை குறித்த சான்றுகளை இலக்கியங்களில் காணமுடிகின்றது.

கல்வெட்டு, சிற்பம், ஓவியம் ஆகியவற்றில் இசை

கால நடப்பில் முக்கியமான நிகழ்வுகளைப் பின்வருவோர் அறியும் வண்ணம் அவற்றைக் கல்வெட்டுக்கள் செப்பேடுகளில் பொறித்து வைப்பது அக்கால மன்னர்களின் வழக்கம். அவை சிறப்பான வரலாற்றுச் சான்றுகளாக இன்றளவும் பயன்படுகின்றன.

கல்வெட்டுகள்

தஞ்சைப் பெரிய கோவிலிலுள்ள இராசராசன் காலக் கல்வெட்டு இசை பற்றிக் குறிப்பிடுகையில்,

“ஆரியம் பாடுவோர் மூவர்க்கு
தமிழ் பாட ஒருவனுக்கு
வாண ராசி கூத்தனுக்கு
கொட்டி மத்தளம்”[9]

என்று கூறுகின்றது ஆரியம், தமிழ் என்ற இரண்டு வகையான பாடல்கள் அக்கால வழக்கில் இருந்திருக்க வேண்டும் என்பதனை இப்பாடல்வழி அறியமுடிகின்றது.

குடுமியான்மலை மகேந்திரவர்மனது கல்வெட்டு பல்லவர் கால இசை முறையை விளக்குகிறது. ஆதிச்சநல்லூர், திருமெய்யம் ஆகிய இடங்களில் உள்ள கல்வெட்டுக்கள், திருவிடை மருதூர், மகாலிங்க சுவாமி கோயில் கல்வெட்டு ஆகியவை இசையை உணர்த்தும் கல்வெட்டுக்களாக உள்ளன.

சிற்பங்கள்

கல்வெட்டுக்களைப் போன்று சிற்பங்களும் இசையை அறியத் துணைபுரிகின்றன. தமிழ்நாட்டில் பல கோயில்களில் இசையை உணர்த்தும் சிற்பங்கள் காணப்பெறுகின்றன. சிற்பங்களில் சங்கு, துடி போன்ற கருவிகளும் இடம்பெறுகின்றன. நடனமாது சிற்பம் அமைக்கையில் அருகே, குழலூதுவோர், யாழிசைப்போர், முழவு கொட்டுவோர், தாளமிடுவோர் ஆகியோரின் உருவங்களைச் சிற்பங்களில் காணலாம்.

ஓவியங்கள்

பழமையான ஓவியங்கள் இசைக்கருவிகளின் உருவங்களையும், இசைப்பவர் காட்டும் உடல்மொழிகளையும் காணத்துணைபுரிகின்றன. தமிழ்நாட்டில் பல கோயில்களில் ஓவியங்கள் இருந்திருக்கின்றன. அவற்றுள் பல ஆட்சி மாற்றத்தாலும் இயற்கைச் சீற்றத்தாலும் அழிந்துவிட்டன.

தமிழர் இசை

தமிழருடைய இசை பழம்பெருமை வாய்ந்தது. சங்க காலத்திற்கு முன்னரே தமிழிசை தோன்றி வளர்ந்துள்ளது. அது தமிழ் மக்களின் தனியான இசையமைப்பு, தமிழ் இசைக்கே உரியது எனலாம். ‘இசை உலகத்துக்குப்

பொதுவாயினும் ஒவ்வொரு இடத்திலும் வாழும் மக்கள் தங்கள் இயல்புக்குத் தக்கவாறும் சூழலுக்கு ஏற்றவாறும் வாழ்க்கை முறைகளுக்கு ஏற்றவாறும் இசை மரபுகளை மாற்றியுள்ளனர்'[10] என்பது நோக்கத்தக்கது. 'வெண்பா, ஆசிரியப்பா, கலிப்பா, வஞ்சிப்பா என்றும் நால்வகைப் பாக்களுக்கும் உரிய செப்பல், அகவல், துள்ளல், தூங்கல் எனும் ஓசை விகற்பங்கள் தாளத்தினை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. தாளம், பிழையாது நிற்கப் பாவினது உருவம் செவிக்குப் புலனாகும்'[11] என்பர்.

மறைந்த தமிழிசை நூல்கள்

உலகில் முதலில் தோன்றிய மனிதன் தமிழன் ஆவான். அவன் இலெமூரியா என்னும் நிலப்பகுதியில் தோன்றினான் என வரலாற்றாசிரியர்கள் கூறுகின்றனர். முதல் இசை என்றால் தமிழ் இசைதான் முதலில் தோன்றியிருக்க வேண்டும். தமிழருடைய இசையை உணர்த்திய பல்வேறு நூல்கள் இன்று இல்லை. 'தமிழில் இருந்து அழிந்து போன இசைத்தமிழ் நூல்களாக சிற்றிசை, பேரிசை, இசைநுணுக்கம், இசைவிளக்கம், பஞ்சமா பாரதீயம், பண் அமைதி, பண் விளக்கம், பாட்டும் பண்ணும், இசைக்கூறு, பாடற்பண்பு, தாளவகையேத்து, தாளசமுத்திரம், கருவி இலக்கணம், ஆளத்தி அமைப்பு முதலியன தெரிய வருகின்றன'[12] என்பதன் வழி தமிழரின் பழமையான இசை வடிவங்களை அறியமுடிகின்றது. இத்தகைய இசை நூல்கள் இன்றளவில் இருப்பின் தமிழிசையின் வளர்ச்சி மேலும் உயர்ந்திருக்கும்.

தமிழிசை நூல்களின் சிறப்பு

தமிழிசை நூல்களில் விளக்கப்பெற்றுள்ள கருத்துக்கள் உலகில் தனித்தன்மை வாய்ந்தவை. ஓசையின் அளவு, இசையமைப்பு, பண்ணமைப்பு, பாடலமைப்பு, தாளவகை, தூக்கு, பிண்டி, பினையல், வரிப்பாட்டு வண்ணங்கள், யாழிசை, குழலிசை, ஒழியிசை, இசையழகு, இசை அழகு பெறல், பண்களின் பெயர்கள், இசையின் எண்ணங்கள் முதலியன இந்நூல்களில் விளக்கிக் காட்டப்பெற்றுள்ளன.

ஏழிசை

அனைத்து இசைகளும் ஏழிசையில் அடங்கிவிடும் என்பர். 'ஏழிசை என்பது உலகிலே எந்த இசைக்கும் பொதுவானது. இசை வடிவங்களாகிய

பண்களும் இராகங்களும், இசைப்பாடல்களும் ஏழிசையில் அளவுக்கும் தத்துவத்திற்கும் கட்டுப்பட்டே இசைக்கப்படுகின்றன’[13]. இசைக்குரிய அடிப்படை அலகு சுரமெனப்படும். இதனைத் தமிழ் நூலோர் கோவை என்பர். இவற்றை யாழ் இயற்றுகின்ற முறையில் கோல் எனவும் வழங்குவர். ஒலியெல்லாம் ஒலியன் ஆகாததுபோல் ஒலியெல்லாம் சுரமாகிவிடாது. ஓர் ஒலி பண்ணியல் ஒலித்தனமாய் இயங்கும் அடிப்படை ஒலியோடு இணைந்து இயங்கும் போதே சுரம் அல்லது கோவை எனப் பெயர்பெறும் அடிப்படை ஒலி குரல் எனப்படும்.

“பிழையா மரபின் ஈரேழ் கோவையை
உழைமுதற் கைக்கிளை இறுவாய் கட்டி” (சிலம்பு. 8 : 31 - 32)

என இளங்கோவடிகள், குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்பன தமிழர்க்குரிய ஏழிசைக் கோவைகளாகும் என்று கூறுகின்றார். இவ்வாறு குரல் முதலாகச் சொல்லும் மரபு சங்க இலக்கியத்தில் உண்டு என்பதை உணர முடிகின்றது.

“பாடுதுறை முற்றிய பயன்தெரி கேள்விக்
கூடுகொள் இன்னியம் மரபிற் குரல் குரலாக
நூனெறி மரபிற் பண்ணி” (சிறுபா. 228 - 229)

“குரல்புணர் சீர்க்கொள்வல் பாண்மகனும்மே” (புறநா. 11 : 15)

“வளைவாய்ப் பேடை வடுதிறம் பயிலும்
இனிதேர் தீங்குரல் இசைக்கும் துத்தம்” (அகநா. 33 : 6 - 7)

“விருந்தின் பாணர் விளரிசை கடுப்ப
வலம்புரி வான்கொடு நரலும்” (நற். 172 : 7 - 8)

“வீழுநகர்க் கிறைச்சியாய் விரல்கவர் பிசைங்கு கோல்
ஏழுந்தன் பயன்கெட, இடைநின்ற நரம்பறூஉம்” (கலி. 8 : 9 - 10)

இவ்வேழ் நரம்புகளுள் குரல், இளி தவிர்த்த ஏனைய ஐந்தும் இரண்டு வகை பெற இவ்வேழும் பன்னிரண்டு நிலத்தின் கண்ணின்றும் இயங்கும்.

இவ்வேழ் கோவைக்கும் உரிய ஒலி எழுத்துக்களாகத் தமிழர், ஆ, ஈ, ஊ, ஏ, ஐ, ஓ, ஔ எனும் நெடில் ஏழினையும் கொண்டனர் என்பது திவாகரத்தால் அறியப்பெறும். சட்சம் ரிசபம் முதலான வடசொற்கள் புகுந்த காலத்து இவை ச ரி க ம ப த நி என்றும் உருவாகின.

"சரிகம பதநி என்றேழ் எழுத்தால் தானம்
விரிபரந்த கண்ணினாய் வைத்துத் - தெரிவய
ஏழிசையுந் தோன்றும் இவற்றுள்ளே பண்பிறக்கும்
சூழ்முதலாம் சுத்தத் துறை" (சிலம்பு. 3 : 26)

சிலம்பு அரங்கேற்றுக்கதை : 26 என்ற அடியார்க்கு நல்லார் உரை மேற்கோல் இதனை உணர்த்துகின்றது.

பழந்தமிழிசை முதற்கொண்டு தற்காலத் தமிழிசை வரை ஏழு சுரங்களே பின்பற்றப்பெற்று வருகின்றன. அவை ச, ரி, க, ம, ப, த, நி எனப்பெறும். நிரலினும் தமிழில் கூறும்போது குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் எனக் கூறப்பெறுகிறது.

தமிழிசை	**கருநாடக இசை**	**மேநாட்டிசை**
ச. குரல்	சட்சமம்	PHO Tonic (C)
ரி. துத்தம்	ரிசபம்	RE Super Tonic (P)
க. கைக்கிளை	காந்தாரம்	ME Mediant (E)
ம. உழை	மத்திமம்	FA Sub – Dominat (F)
ப. இளி	பஞ்சமம்	SOH Dominat (G)
த. விளரி	தைவதம்	LAH Sub – medicant (S)
நி. தாரம்	நிசாந்தம்	TE Leading Note (B)

இந்த ஏழு சுரங்களும் அவற்றின் சுருதி (அதிர்வெண்) மாற்றத்தினால் 12 சுரத்தானங்களைப் பெற்றன. குரல், இளி ஆகியவற்றின் சுருதி நிலையானது ஐந்து சுரங்களான துத்தம், கைக்கிளை, உழை, விளரி, தாரம் ஆகியவை சுருதி அளவில் மாறுபடக்கூடியவை.

சுருதி அளவில் குறைந்தவை மென் அல்லது குறை என்றும், சுருதி அளவில் மிகுந்து ஒலிப்பவை வண் அல்லது நிறை என்றும் வழங்கப்

பெறுகின்றன. இவை வடமொழியில் கோமல், தீவிர என்று பெயரிடப் பெற்றுள்ளன.

வரிசை எண்	தமிழ்ப்பெயர்கள்	வடசொல்	வடசொல்நிரல்
1	குரல்	சட்சமம்	ச
2	மென்துத்தம்	சுத்த ரிசபம்	கோமல் ரி.ரி$_1$
3	வன்துத்தம்	சதுஸ்ருதிரிஷபம்	தீவ்ர ரி.ரி$_2$
4	மென் கைக்கிளை	சாதாரண காந்தாரம்	கோமல் க.க$_1$
5	வன் கைக்கிளை	அந்தர காந்தாரம்	தீவ்ர க.க$_2$
6	மென் உழை	சுத்த மத்திமம்	கோமல் ம-ம$_2$
7	வன் உழை	ப்ரதி மத்திமம்	தீவ்ர ம-ம$_2$
8	இளி	பஞ்சமம்	ப
9	மென் விளரி	சுததததைவதம்	கோமல் த-த$_1$
10	வன் விளரி	சதுஸ்ருதிதைவதம்	தீவ்ர த-த$_2$
11	மென் தாரம்	கைசித நிஷாந்தம்	கோமல் நி-நி$_2$
12	வன் தாரம்	காகலி நிஷாந்தம்	தீவ்ர நி-நி$_2$

ஏழிசையின் பிறப்பு

ஒலி எங்கும் நிறைந்துள்ளது. இது இரைச்சலாக இருந்தால் காதால் கேட்க முடியாது. மிக மெல்லியதாக இருந்தாலும் கேட்க முடியாது. இதை வடமொழியில் ‘அண விர்கம் - கேட்க முடியாது’ என்று கூறுவர். ஒரு குறிப்பிட்ட அளவுக்குட்பட்ட ஒலி அலைகளையே காதால் கேட்கக்கூடும். இதை செவிப்புல ஒலி எல்லை (Auditory Perception) என்று கூறுவர். மனிதன் குரல் மூலம் இயக்கக்கூடிய நாதம் மூன்று ஸ்தாயிகளுக்கு உட்பட்டதாகும். பியானோ போன்ற மேனாட்டுக் கருவிகளில் ஏழு ஸ்தாயிகள் அமைக்கப்பெற்றுள்ளன. ஒரு ஸ்தாயி என்பது ஏழு சுரங்கள் முழுமையாக அமைந்த ஒலி அலைகளின் அளவு ஆகும். ‘ஏழிசையாகிய ச.ரி.க.ம.ப.த.நி என்ற ஏழு சுரங்கள் முடிவுற்று எட்டாவது சுரத்தைத் தொடும்பொழுது அது மீண்டும் ஏழிசையின் முதல் சுரமாகவே இருக்கும்’[14] என இசை வல்லுநர்கள் கூறுகின்றனர்.

உடம்பே இசைக்கருவி

சாரீரத்தின் வீணையாகிய மனிதனின் உடம்பில் எப்படி இசை இயக்கப்பெறுகின்றது என்பதனை,

“உந்தி முதலா முந்துவளி தோன்றி
தலையினும் மிடற்றினும் நெஞ்சினும் நிலைஇ
பல்லும் இதழும் நாவும் மூக்கும்
அன்னமும் உள்பட எண்முறை நிலையான்
உறுப்பு வற்று அமைய நெறிப்பட நாடி” (தொல். 83)

என்னும் நூற்பா சுட்டுகிறது.

இசை அடிவயிற்றில் (உந்தியில்) தோன்றி தலை, கழுத்து, நெஞ்சு, பல், இதழ், நாக்கு, மூக்கு, அண்ணம் ஆகிய எட்டு தானங்களிலிருந்தும் பிறக்கின்றது என்கிறார். அதுபோல் இசைச்சுரங்களும் உடல் உறுப்புகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு பிறக்கின்றன.

“குரலடு மிடற்றில் துத்தம் நாவினில்
கைக்கிளை அண்ணத்தில் சிரத்தில் உழையே
இளி நெற்றியினில் விளரி நெஞ்சில்
தாரம் நாசியில் தாம் பிறப்பன”[15]

குரல்	-	மிடறு
துத்தம்	-	நா
கைக்கிளை	-	அண்ணம்
உழை	-	தலை
இளி	-	நெற்றி
விளரி	-	நெஞ்சு
தாரம்	-	மூக்கு

ஆகிய ஏழு சுரங்களும் பிறக்கின்றன. பல் ஏழுக்கும் பொதுவானது என்பதால் மொத்தம் சுரங்கள் தோன்றும் இடங்கள் எட்டு எனக் கொள்ள இயலும்.

ஏழிசைகளும் இயற்கை ஒலிகளும்

'ஏழிசையும் இன்பமும் இயற்கையில் அமைந்துள்ளன. ஏழு சுரங்கள் எல்லா நாட்டினர்க்கும் எல்லா இசைக்கும் பொதுவானது'[16]. இயற்கையில் உருவாகும் பறவைகள், விலங்குகளின் ஒலிகள் ஏழிசைக்கும் ஒத்து ஒலிக்கின்றன.

"குரல்	-	சங்கு
துத்தம்	-	குயில்
கைக்கிளை	-	யானை
உழை	-	மயில்
இளி	-	புரவி
விளரி	-	அன்னம்
தாரம்	-	காடை"[17]

என்று பஞ்சமரபு கூறுகிறது.

பண் அல்லது இராகம்

ஓர் இயக்கில் உள்ள குரல், துத்தம், கைக்கிளை முதலிய ஒவ்வொரு சுரத்தையும் குரலாக, அதாவது ஆதாரச் சுருதியாக வைத்து ஏழு பெரும் பாலைப் பண்களாகத் தமிழ் மக்கள் வகுத்தனர். 'எடுத்ததன் முதலால் இரு நான்கும் பின்னிப் படுத்தமையால் பண்'[18] என்பார் அடியார்க்கு நல்லார். பண் என்றும் சொல் பண்ணி என்பதன் வினையெச்சமாகும். மூலாதாரத்தில் தொடங்கி எழுத்தின் நாதம் ஆளத்தியால் பின் இசையென்றும் பண் என்றும் பெயர் பெற்றது.

'மூலாதாரம் தொடங்கி தலையுச்சி வரை செல்லும் காற்றை அடக்கி நாதத்தைச் சுரக் கோவைகளால் வகைப்படுத்திப் பாடுதல் பண்ணாகும்'[19]. பண்ணுதல் எண்ணும் வினையால் பண்ணெனப்பட்டது. பல இயற்பாக்களோடு நிறத்தை இணைத்தால் இசையென்று பெயர் பெற்றது. நிறம் என்ற சொல்லுக்கு காலம் என்று பொருள்

“பாடவோ டணை தலிசை யென்றார் பண்ணென்றார்
மேவார் பெருந்தானம் எட்டானும் - பாவாய்
எடுத்தல் முதலா இருநான்கும் பண்ணிய
பகுத்தமையாற் பண்ணென்று பார்” (சிலம்பு. அரங்கோற்றுக்கதை : 26)

பொருத்தமான மெட்டினும் கிரியைகாலெட்டினும் பண்ணைப்பாடுதலால் பண்னென்று பெயர் பெற்றது.

பண்கள் பிறக்கும் பெருந்தானங்களும் முயற்சியும்

பண்கள் பிறக்கும் பெருந்தானங்கள் (சுரங்கள்) எட்டு ஆகும். அவை நெஞ்சு, மிடறு, நாக்கு, மூக்கு, அண்ணாக்கு, உதடு, பல், தலை என்னும் எட்டு பெருந்தானங்களாகும். இந்த உறுப்புக்கள் உதவி கொண்டு பண்ணைப் பாட வேண்டும். எடுத்தல், படுத்தல், நலிதல், கம்பிதம், குடிலம், ஒலி, உருட்டு, தாக்கு என்பன எட்டுக் கிரியைகள் ஆகும். இவை பண்ணைப்பாடும் உண்டாக்கும் முயற்சிகளாகும்.

ஐந்திசைப் பண்கள்

‘தமிழகத்தில் மிகப்பழங்காலத்தில் முதன் முதலில் ஐந்திசைப் பண்களே இருந்தன என்றும் இதன் பின்பு இவை ஏழிசைப் பண்களாக வளர்ச்சி எய்தின என்றும் இசை ஆய்வாளர் திரு.கே.கோதண்டபாணிப் பிள்ளையவர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளார்கள்’[20]. பண்டைக்காலத்தில் ஐந்து பண்கள் இருந்தனவா, ஏழு பண்கள் இருந்தனவா என்பது ஆய்வுக்குரியது. இருப்பினும், ஐந்து துளைகளை உடைய குழல், ஏழு துளைகளை உடைய குழல் பற்றிய செய்திகள் பரிபாடலில் காணப்பெறுகிறது. இதனை,

“ஏழ்புழை ஐம்புழையாழிசை சேழ்த்தன்ன இனம்
வீழ் தும்பி வண் பொரு மிகுதிறார்ப்ப”[21]

எனும் அடிகள் உணர்த்தும்.

இப்பாடல் மூலம் ஏழ்துளைகளை உடைய குழல்கள் தோன்றியதா ஐந்து துளைகளை உடைய குழல்கள் முதலில் தோன்றியதா என்பது

அறிதற்கியலாதது என்றாலும் ஐந்து, ஏழு சுரங்களைக் கொண்ட குழல்களை அக்கால மக்கள் பயன்படுத்தியுள்ளனர் என்பது மட்டும் தெளிவாகின்றது.

சிலப்பதிகாரம் ஆய்ச்சியர் குரவையுள் இளங்கோவடிகள் ஏழு நரம்புகள் நிற்கும் முறைகளில் ஏழு இளம் மங்கையரை நிறுத்தி அம்முறைகளில் ஐந்து நரம்புகளான குரல், இளி, துத்தம், விளரி, கைக்கிளை எனும் நரம்புகளை ஒலிக்கச்செய்து முல்லைத் தீம்பாணி பாடப்பெற்றது என விளக்குகிறார். ஆகவே, முதல் ஏழு சுரங்கள் இருந்தன, அவற்றுள் ஐந்து சுரங்கள் கிளை முறைப்படித் தேர்ந்தெடுக்கப்பெற்றவை என்பதும் இவற்றைக் கொண்டு முல்லைத் தீம்பாணி எனும் பண் பாடப்பெற்றது என்றும் அறியவியலும்.

பண்களைப் பாடும் முறை

தமிழ் இசையைப் (பண்) பாடுவதற்கு உரிய இலக்கணத்தினை பண்டைத் தமிழரிசை நூல்கள் குறிப்பிடுகின்றன. இசை மரபு என்றும் நூலை மேற்கோள் காட்டும் நச்சினார்க்கினியர்,

“கண்ணிமையா கண்டந்துடியா கொடிநசையா
பண்ணளகவும் வாய்கோன்றா பற்றொரியா எண்ணிலிவை
கற்றார் நறுந்தெறியற் கைதவனே கந்தருவர்
உள்ளாளப் பாடலுணர்”[22].

என்று சுட்டுகின்றார்.

இசையின் பயன்

இசை என்ற சொல்லுக்கு மக்களுடைய மனத்தை வசப்படுத்துவது அசைவிப்பது என்பது பொருளாகும். இசையால் விழாக்கள் சிறக்கின்றன. இன்பம் தருவதுடன் இது வீரம் உண்டாக்கவும் பயன்படுகிறது. விளையாட்டு வீரர்களும் இதனை விரும்புகின்றனர். இசை பல வகையாக எழுந்து பல்வகை வினைப்பயன்களுக்கு ஊக்கமாக அமைகின்றது.

இசைக்கு மனிதர்கள் மட்டுமல்ல, விலங்குகளும் மயங்குகின்றன. இன்றளவும் மகுடி என்ற இசைக்கருவிக்கு மயங்கிப் பாம்புகள் வருகின்றன. ‘பண்பட்ட எல்லா இனங்களும் தத்தமக்குரிய இசை மரபுகளைக்

கொண்டுள்ளன. காடுவாழ் மாந்தரும், நாடோடி இனங்களும் கூடத் தமக்கே உரிய இசை மரபுகளைக் கொண்டுள்ளனர்'[23]. 'மனிதன் தன் உள்ளத்தில் உணரும் ஆழ்ந்த உணர்ச்சியைப் பரம் பொருளுக்கு அறிவிக்க இசை ஒன்றினால்தான் இயலும்'[24] என்பது நோக்கத்தக்கது. எளிய நிலையில் உயிர்களைத் தன்பால் இசைவிப்பதும், உயர்ந்த நிலையில் இறைவனைத் தன்பால் இசைவிப்பதும் இசையின் ஆற்றலாகும். மனத்தை எளிதில் வயப்படுத்தி இறைவுணர்வுக்கு வழி செலுத்த முடியும் என்பது சமயங்களின் நம்பிக்கை. இசையால் விளையும் பயன் மிகுதி. அது இன்பச் சுவைக்குக் காரணமாக அமைவதால் சில சமயத்தினர் இசையை விரும்பவில்லை.

இயற்கைக்கும் இசைக்குமான தொடர்பு

மனிதனின் அறிவாற்றலுக்கு இணையானது இல்லை. அந்த வகையில் ஒலியுணர்வுகளைப் பிரித்து அறியும் ஆற்றலில் அவன் சிறந்து விளங்கியதன் வெளிப்பாடே இசை எனலாம். ஒலியை ஒரு கட்டுக்குள் கொண்டு வந்து ஒழுங்கமைத்து வெளியிடுவதால் ஒருவித இன்ப உணர்வு தோன்றுகிறது. அதைப் பல்வேறு வகைகளாகப் பாகுபடுத்தி வெளியிடும் விதம் இடத்துக்கு இடம் மாறுபடுகிறது.

இயற்கை ஒலிகள் பல்வேறு வகைகளில் வெளிப்படுகின்றன. அவ்வொலிகளின் உணர்வுக்குத் தக்கவாறு மனித மனம் மாற்றமடைகிறது. குயில் கூவுகின்றது எனக் கூறும் மனிதன் காகம் கரைகிறது என்கிறான். இது ஒலி உணர்வால் ஏற்பட்டது. இவ்வாறு ஒலியினை வகைப்படுத்துவதில் மனிதன் மிகச்சிறந்த ஆற்றலைப் பெற்றுள்ளான்.

ஒரு பறவை குரலை எழுப்புகிறது. அதனைக் கேட்டு மனிதன் அசைக்கிறான். அப்பறவை பாடுவதாகக் கருதுகிறான். 'அது வானத்தை நோக்கிப் பறந்து ஒலி எழுப்புவதால் அதற்கு வானம்பாடி எனப் பெயரைச்சூட்டி அடையாளம் காண்கின்றான். ஆஸ்திரேலியாவில் ஒரு பறவையின் குரலை நரம்பிசைக் கருவியின் ஒலியுடன் தொடர்புப்படுத்திக் கண்டதினால் அதற்கு லயர் பர்ட் (Lyere Bird) என்று பெயர் கொடுத்துள்ளனர்'[25]. இவ்வாறு இயற்கையில் இசையைக் கண்டு துய்த்தல் மனித இயல்பு, சங்ககால மக்கள் இத்தகையப் பண்பில் சிறந்து விளங்கினர் என்பதற்கு எண்ணிலடங்காச் சான்றுகள் உள்ளன.

மேகங்கள் மோதிக்கொள்ளும் இடியொலியினுள் இருக்கும் இனிமையைக் கண்டு,

"வருமிசை முழக்குஎன முரசம் இசைப்ப" (புறநா. 373 : 1)

"வருமழை முழக்கிசை" (புறநா. 381 : 19)

என்று கூறுவதன் மூலம் இயற்கைக்கும் இசைக்குமான உறவு புலப்படுகிறது. ஆநிரைகளின் கழுத்தில் கட்டப்பட்ட மணிகள் ஒலியினை வெளியிடுதலில் கூட,

... சிறு செந்நாவின்
ஈர்மணி இன்குரல் (நற். 364 : 7 - 8)

என்று நயப்படுத்தினர்.

... நெடு நா ஒண்மணி
ஒன்றெறி பாணியின் இரட்டும் (நற். 132 : 9 - 10)

இப்பாடல்களில் மணிகளில் உள்ள தாள உணர்வுத் தன்மை எடுத்துக் காட்டப்பெறுகிறது.

அருவி பேரிரைச்சலுடன் மலையிலிருந்து விழுகிறது என்பது பொதுவான வழக்கம். ஆனால் அந்த இரைச்சல் ஒலியில் ஒரு சீரைக் கண்டு ஏற்பட்ட மன மகிழ்வில்,

"இமிழிசை அருவி" (புறநா. 369 : 23)

என்று சொல்லியது இசையுணர்வு முகிழ்ப்பின் அறிகுறியாகும். மலை மீது அருவி மோதுவதால் மாறும் ஓசையை கேட்டு அதைப்

"பறையிசை அருவி" (புறநா. 229 : 14)

என்று கூறியது ஈரொலிகளை ஒப்பிட்டு உணரும் ஆற்றலைக் காட்டுகிறது.

இடியோசையிலும், அருவியின் இரைச்சலிலும், ஆநிரைகளின் மணிகளினும் உண்டாகின்ற ஓசைகளை இசைக்கட்டுப் பாட்டுக்கு அடிப்படையான தாள உணர்வை இயற்கையாகத் தமிழ் மக்கள் பெற்றிருந்ததை இங்கு நன்கு உணர முடிகிறது.

கல்லெறியும் ஓசையிலும் இசையுண்டு என்பதனை அகநானூறு குறிப்பிடுகின்றது. மூங்கிலை வண்டு துளைத்ததால் குழல் தோன்றியது, அருவி நீர் பாறையில் விழுவதால் பலவிதமான ஓசைகள் உண்டாகின்றன, இவ்வொலிகள் மனிதனின் உணர்ச்சியில் எழுச்சியை ஏற்படுத்தியது என்பதனையும் அகநானூறு சுட்டுகின்றது. 'தமிழ் மக்களின் இயற்கை பற்றிய நுண்ணறிவின் விளக்கமாக அவர்களின் இசை பற்றிய உணர்வின் தோற்றம் அமைந்திருப்பதினால் அவர்களுடைய இசையமைப்பு தொடக்க நிலையிலிருந்தே சீராகவும் சிறப்பாகவும் அமைந்துள்ளது'[26]. மேலும், தமிழ் மக்களின் இயற்கை பற்றிய நுண்ணறிவின் விளக்கமாக அவர்களின் இசை பற்றிய உணர்வின் தோற்றம் அமைந்திருப்பதனால் அவர்களுடைய இசையமைப்பு தொடக்க நிலையிலிருந்தே சீராகவும், சிறப்பாகவும் அமைந்துள்ளது.

"கொளைப் பொருள் தெரிதரக் கொளுத்தாமற் குரல்கொண்ட
கிளைக்குற்ற உழைச்சுரும்பின் கேழ்கெழு பாலை இசையோர்மின்
பண்துண்டு நிறனெய்தாப் பண்தாளம் பெறப்பாடிக்
கொண்டஇன் னிசைத்தாளம் கொளைசீர்க்கும் விரித்தாடும்
தன்தும்பி இனம் காண்மின்" (பரி. 11 : 126 - 130)

கரும்பின் இசை பாலைப் பண்ணாக ஒலிக்கிறது. அந்தப் பண்ணுக்குத் தக்கத் தாளமாக தும்பி இனம் ஒலித்துக் காட்டுகிறது என்று கூறுவதன் மூலம் இன்னிசைத் திறமும், பண்ணிசை நயமும் தாள முறையமைப்பும் இயற்கையின் கூறுகளை இணைத்துக் காணும் உற்றறிவினைப் பெற்றுள்ள தமிழரின் நற்றிறத்தை இப்பாடல் உணர்த்துகின்றது.

இயற்கை இசைக்கூறுகள் செயற்கை இசையமைப்புகளுடன் பொருந்திச் சில உண்மைகளை உய்த்தறியும் வாய்ப்பை,

“ஒருதிறம் பாணர் யாழின் தீங்குதல் எழ
ஒருதிறம் யாணர் வண்டின இமிரிசை எழ
ஒருதிறம் கண்ணார் குழலின் கரைபு எழ
ஒருதிறம் பாண்ணார் தும்பி பரந்திசை ஊத
ஒருதிறம் மண்ணார் முழவின் இசை எழ
ஒருதிறம் அண்ணல் நெடுநீர் அருவிநீர் ததும்ப
ஒருதிறம் பாடலில் விறலியா ஒல்குபு நுடங்க
ஒருதிறம் வாடை உளவயின் பூங்கொடி நுடங்க
ஒருதிறம் பாடினி முரசெம் பலையங் குரலின்
நீடுகிளா கிழமை நிறைகுறை தோன்ற
ஒருதிறம் ஆடுசீர் மஞ்ஞை அரிக்குரல், தோன்ற
மாறுமா நூற்றனை போல மாறெதிர் கோடல்
மாறட்டான் குன்றம் உடைத்து” (பரி. 17 : 19 - 21)

குழலின் இன்னிசையைத் தும்பியின் பரந்திசையுடனும் முழவின் தாள இசையை அருவியின் இன்னொலியுடனும் இணைத்துக் காட்டுவது, இசைக் கலைக்கும் இயற்கைக்கும் இடையே உள்ள ஒத்த தன்மையைப் புலப்படுத்தும். இயற்கை நிகழ்வுகள் ஆடல் கலையுடனும் பொருந்துவதையும் புலவர் எடுத்துக்காட்டுகிறார். ‘கலைகள் மனிதனின் உணர்வின் எழுச்சிப் புலப்பாடாக ஆயினும் அவற்றின் புறப்புலப்பாடு இயற்கையின் பல்வேறு நிகழ்ச்சிக் கூறுகளை ஒட்டியே காணப்படுகிறது’[27]. கலை உருவாவதற்கு வழிவகை செய்தது இயற்கை என்பது இதன் வாயிலாக உணரப்பெறுகிறது.

“பாடிமிழ் பனிக்கடல்” (மு.பா. 4)

“கலிமயி லகவும் வயிர்மரு னின்னிசை
நளிமலைச் சிலம்பில் சிலம்பும் கோயில்” (நெடுநல். 99 - 10)

“யாழோர்ந்த் தன்ன இன்குரல் இனவண்டு
அருவி முழவின் பாட்டொடு ஓராங்கு
மெல்மெல இசைக்கும் சாரல்” (நற். 176 : 8-10)

“வரையிழி அருவிப் பாட்டொடு பிரசம்
முழவுசேர் நரம்பின் இம்மென இமிரும” (அகநா. 318 : 5-6)

“...சீறியாழ்
நரம்பிசைத் தன்ன இன்குரல் குருதி” (நற். 189 : 3-4)

“உருமிசைக் களிறு” (அகநா. 322 : 6-7)

“யானை முழங்கிசை வெறீஇ” (அகநா. 347 : 12)

“நெடுநீர் அவல பருகுவாய்த் தேரை
சிறுபல் லியத்தின் நெடுநெறிக் கறங்க” (அகநா. 154 : 2-3)

“தேரை ஒலியின் மானச் சீரமைத்து
கில்லரி கறங்கும் சிறுபல் லியத்தொடு” (அகநா. 301 : 20)

”இட்டுவாய்ச் சுனைய பகுவாய் தேரை
கட்டைப் பறையிற் கறங்கு நாடன்” (குறுந். 193 : 2-3)

“வக்கா கடந்த செங்கோல் பேடை
எழாஅலூற வீழ்ந்தொகை கணவற் காணாது
குழலிசைக் குரலில் குறும்பல அகவும்” (குறுந். 151 : 1-3)

”இன்னிசை எழிலி” (கலி. 16 : 8)

“அதிரிசை அருவி” (கலி. 44 : 3)

“கறங்கிசை அருவி” (கலி. 4 : 8)

“இமிழிசை அருவி” (புறநா. 369 : 23)

“யாழிசை இனவண்டு” (மு.பா. 8)

என இயற்கை ஒலிகளை இசையொலிகளுடன் ஒப்பிட்டு இன்புறும் ஆற்றல் தமிழரிடம் இருந்தது மேற்கூறப்பட்டச் சான்றுகளின் வழிப்புலனாகின்றது. வண்டினைப் பார்த்தத் தமிழர் அதனைக்கூட இசைபடுத்தினர் என்ற செய்தி

“யாழிசைப் பறவை” (அகநா. 332 : 8)

என்ற அகநானூற்றுப் பாடலில் கிடைக்கின்றது.

“கார்மழை முழக்கிசை கடுக்கும்” (அகநா. 14 : 20)

“ஏஏ ஓஒவென விளி ஏற்பிக்க
ஏஎ ஓஒவென் றேலா அவ்விளி
அவ்விசை முறையேற் றழைப்ப அழைத்துளி” (பரி. 19 : 61 - 63)

என்ற பாடல்கள் மூலம் தமிழரின் ஒலி பற்றிய சிந்தனை ஆற்றல் நன்கு விளக்கப்பெறுகின்றது. மேற்கண்ட பாடல்கள் வாயிலாக இயற்கையிலிருந்து இசையறிவைத் தமிழர்கள் பெற்றுள்ளனர் என்பதும் தெளிவாகின்றது.

தொல்காப்பியத் தமிழர் இசை

தமிழில் முதன்முதலில் கிடைக்கும் இலக்கண நூல் தொல்காப்பியம். இது எழுத்து, சொல், பொருள் என்ற மூன்றினைப் பற்றி விரிவாக உணர்த்துகிறது. இத்துடன் இசைக்கு அடிப்படையான பல்வேறு கருத்துக்களைக் கூறுகிறது.

“அகத்தெழு விளியிசை யரிறப நாடி
யாளப்பிற் கோட லந்தனர் மறைத்தே
ய.்.திவ ணுவலா தெழுந்துபுறத் திசைக்கு
மெய் தெரி விளியிசை யளவுதுவன் றிசினே” (தொல். 102 : 4 - 6)

என்னும் இந்நூற்பா இசைக்கு அடிப்படை ஒலி, மொழிக்கு அடிப்படை எழுத்தின் பிறப்பு என்பதை உணர்த்துகின்றது. காற்றிலிருந்து ஒலி தோன்றுகிறது. ஒலியதிர்வின் அறிவியக்கத்தால் முறைப்படுத்தப்பெற்று வெளியிடுவதில் ஒலியன் உருவாகி செவிப்புலனில் பதிவாகிறது. அதனை விளியிசை என்று தொல்காப்பியர் கூறுகிறார். அகத்தெழு விளியிசை என்பதற்கு

மூலதாரத்திலிருந்து எழுகின்ற காற்றின் ஓசை என்று நச்சினார்க்கினியர் விளக்கம் தருகிறார்.

இசை நீட்டம்

"அளபிறந் துயிர்த்தனும் ஒற்றிசை நீடனும்
உளவென மொழிப" (தொல். 33 : 1-2)

என்ற நூற்பாவின் வழியாக உள்ளத்தில் எழும் எண்ணத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஒலி எழுத்தாகக் கருதப்பெறுகிற போது இசையாகிறது என்கிறார். எழுத்துக்கள் நீண்டு ஒலித்தல் உண்டு. அத்தகைய நிலை தேவை கருதி ஏற்பட்டது. இது விதிமுறைக்கு உட்பட்டு செய்யுள் அமைப்புகள் எழுத்துக்கள் அளபெழுந்து ஒலிப்பதற்குக் காரணமாக அமைகின்றது.

உயிர், மெய், உயிர்மெய் ஆகிய மூவகை எழுத்துக்களுக்கும் உரிமையான ஒலியளபு. இலக்கணத்தில் வரையறுக்கப் பெற்றிருந்தாலும் தேவை கருதி அவை நீண்டு ஒலிப்பதை அளபெடை என்பர்.

"... இசையொடு சிவணிய
நரம்பின் மறைய என்மனார் புலவர்" (தொல். : 33 : 2-3)

அளபெடை இசையுடன் மிக நெருக்கமான உறவுடையது, நரம்பின் மறை என்ற தொடர் சிந்தனைக்கு உரியது. இது இசை பற்றிய செய்திகளைக் குறிப்பிடுவதாகத் தோன்றுகிறது. யாழ் நூல் என்பது உறுதியாக இசைத் தொடர்பு உடையதாகத்தான் இருக்க முடியும் என்கிறார் நச்சினார்க்கினியர். தொல்காப்பியம் கூறும் நரம்பின் மறையையும், நச்சினார்க்கினியர் கூறும் யாழ் நூலும் இணைத்துக் காண்பதாயின் இசை பற்றிய சிந்தனைக்குப் பயனுடைய சில கருத்துக்களைப் பெறமுடியும்.

இசையின் அருகல்

இசை நீட்டம் போன்று இசை அருகலும் இசைக்கலைக்கு உரியது என்பதை இந்நூற்பா விளக்கி நிற்கின்றது.

"உருவினும் இசையினும் அருகித் தோன்றும்
மொழிக்குறிப் பெல்லாம் எழுத்தி னியலா
ஆய்தம் அ.்.காக் கலையான" (தொல். 40)

நிறத்தின் கண்ணும் இசையின் கண்ணும் சிறுபான்மை ஆய்தம் தோன்றும் பொருள் குறித்தலையுடைய சொல்லும் அவை ஒழிந்த எல்லா மொழிகளும் ஒற்றெழுத்துக்கள் போல அரை 'மாத்திரையின் கண்ணும் சிறுபான்மை மிக்கும் நடந்து ஆய்தம் சுருங்காத இடத்தான சொற்களாகும்' என்பது தொல்காப்பியர் தரும் விளக்கம்.

தொல்காப்பியத்தில் இசை பற்றிய செய்திகள் மிகுதியாக உள்ளன. மேலும் இசை என்ற சொல்லினை 24 இடங்களில் தொல்காப்பியர் கையாண்டுள்ளார்.

பாட்டு வண்ணம்

பாட்டு – கருத்து, இசை, ஆட்டு ஆகிய மூன்று இயல்புகளையுடையது பாட்டு இயல், இசை, நாடகம் ஆகிய மூன்று இணைப்புப் பாட்டு.

வண்ணம்

வண்ணம் என்பது நிறம், ஒப்பனை, அழகு, குணம் என்கிற பண்பு, சிறப்பு, வகை, சாதி, பாவின் ஓசை வேறுபாடு, இசைப்பாட்டு எனப் பல்வேறு பொருள்களைத் தாங்கி நிற்கும். வண்ணத்தைத் தொல்காப்பியர் 20 வகையாகப் பிரித்துப் பெயர் சூட்டியுள்ளார்.

பாட்டு வகைகள்

வெண்பா, ஆசிரியப்பா, கலிப்பா, வஞ்சிப்பா என்றும் பலவகைகளைப் பாட்டு என்று சுட்டுவர். இவை செப்பல், அகவல், துள்ளல், தூங்கல் என்னும் நான்கு "ஓசைகளைக் கொண்டவையாகும்". பாடல் என்னும் சொல் சங்க இலக்கியத்தில் பாடுதல், புகழ்பாடுதல், பெருமை, புலவர் பாடுதல், குன்றம் பாடுதல், தூற்றல், கொடுச்சி பாடுதல், மணியோசை, கடல் ஒலி, அருவி ஓசை, மழையோசை, பறை ஓசை, துணங்கை பாடுதல், புள்ளோசை, ஓசை" என்னும் பொருள்களில் பயின்று வருகின்றது.

சங்க இலக்கியத்தில் இசை பற்றிய செய்திகள்

சங்க இலக்கியங்களை எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு எனப் பகுத்துள்ளனர். இவை வீர யுக இலக்கியங்கள் எனக் குறிக்கப்பெறுகின்றன. 2381 சங்கப் பாடல்களை 473 புலவர் பெருமக்கள் அவரவர்களுடைய கால சமூகச் சூழலுக்குத் தகுந்த செய்திகளைத் தெளிவாகத் தங்கள் படைப்புகளில் பதிவு செய்துள்ளனர். அப்பதிவுகளின் வழியாகப் பண்டைத் தமிழருடைய காதல், வீரம், பொருளியல், அரசியல், பழக்கவழக்கங்கள், நாகரீகக்கூறுகள், கலைக்கூறுகள் ஆகியவற்றைச் சமூகத்திற்கு எடுத்துக்காட்டுகின்றனர்.

இசையில் உள்ள நுட்பங்கள், இசை வாணர்கள், இசைக் கலைஞர்கள், இசைக்கருவிகள், அவற்றை இயக்கும் முறைகள் ஆகியவற்றினைச் சங்க இலக்கியங்கள் தெளிவாக வெளிப்படுத்தியுள்ளன. அதோடு மட்டுமின்றி இசை இலக்கணம், இசைக் கருவிகளுக்கான இலக்கணம் போன்றவற்றினையும் சங்க இலக்கியங்கள் எடுத்துரைக்கின்றன.

சங்க இலக்கியங்களைப் பிற இலக்கியங்களோடு ஒப்பிடுகின்றபோது கற்பவருக்குக் கலைகளை அள்ளித்தரும் கருவூலங்களாக இவை விளங்குகின்றன. எட்டுத்தொகை நூல்கள் ஒவ்வொன்றும் பல்வேறு செய்திகளைத் தருகின்றன. குறிப்பாகப் புறநானூறு எண்ணிடங்கா இசை பற்றிய செய்திகளைத் தருகின்றது. மதுரைக்காஞ்சி மற்றும் ஆற்றுப்படை நூல்கள் ஆகியவையும் விழுமிய கருத்துக்களைச் செறிவுடன் தருகின்றன. இசைக்கும் இயற்கைக்கும் உள்ள தொடர்பு, இசைக்கும் மக்கள் வாழ்வியலுக்கும் உள்ள தொடர்பு போன்றவற்றினையும் இவை பதிவு செய்துள்ளன.

கருப்பொருள்கள்

திணை இலக்கியங்கள் என்று சுட்டப்பெறும் சங்கப்பாக்கள் ஐந்து நிலங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. ஐந்து நிலங்களுக்குரிய கருப்பொருள்களை இவையிவை எனப் பகுத்துரைக்கும் இலக்கண நூல்கள், பறை, யாழ், பண் என்பவற்றைச் சுட்டுகின்றன. எந்தப் பண் எந்தக்காலத்தில் யாரால் எச்சூழலில் இசைக்கப்பட்டிருக்கிறது என்பதை அறிய முடிகின்றது.

பண்களின் வகைகள்

சங்க இலக்கியத்தில் பதினான்கு பண்களின் பெயர்கள் பதிவு செய்யப்பெற்றுள்ளன. அவை குறிஞ்சிப்பண், முல்லைப்பண், மருதப்பண், செவ்வழிப்பண், பாலைப்பண், நைவளப்பண், நோதிறப்பண், பஞ்சுரப்பண், ஆம்பல்பண், காமரப்பண், காஞ்சிப்பண், படுமலைப்பண், விளரிப்பண், காந்தாரப்பண் என்பனவாகும்.

ஐவகை நிலங்களுக்குரிய ஒழுக்கம், யாழ், பண் ஆகியன.

நிலம்	**ஒழுக்கம்**	**யாழ்**	**பண்**
குறிஞ்சி	புணர்தல்	குறிஞ்சியாழ்	குறிஞ்சிப்பண்
முல்லை	இருத்தல்	முல்லையாழ்	சாதாரிப்பண்
மருதம்	ஊடல்	மருதயாழ்	மருதப்பண்
நெய்தல்	இரங்கல்	விளரியாழ்	செவ்வழிப்பண்
பாலை	பிரிதல்	பாலையாழ்	பஞ்சுரப்பண்

பரிபாடல்

தமிழில் கிடைக்கப்பெற்ற நூல்களில் முதன்முதலில் பண்வகுக்கப்பெற்ற இலக்கியம் பரிபாடலாகும். இதுவே பிற்காலத்தில் எழுந்த தேவாரம், திவ்ய பிரபந்தம் முதலான நூல்கள் தோற்றம் பெறக் காரணமாய் அமைந்தது. 'அகப்பாடல்கள் பாடுவதற்குரிய மரபு கலியும் பரிபாட்டும் என்று தொல்காப்பியர் சுட்டுவார்'[28]. பரிபாடல் இசையுடன் கூடிய உரையாடல் போக்கில் அமைப்பதற்கு ஏற்ற பாவகையாகும். இந்நூல் 70 பரிபாடல்களை உள்ளடக்கியது. இன்று 22 பாடல்கள் மட்டுமே கிடைக்கின்றன.

சங்க இலக்கியங்களில் பரிபாடல் மட்டுமே பாடல் என்ற அடையைக் கொண்டு முடிவதால் இதன் இசைப் பெருமையை உணரலாம். இதன் ஒவ்வொரு பாடலும் தமிழிசைப் பண்களை வெளிப்படுத்துவனவாக உள்ளன.

பரிபாடலின் இயல்பை தொல்காப்பியம் நன்கு விவரித்துள்ளது. 'உறுதிப்பொருள் நான்கனுள் இன்பத்தையே பொருளாகக் கொண்டு மணல் விளையாட்டு, புனல் விளையாட்டு முதலியவை பற்றி இசையாய் வரும் என்பர் பேராசிரியர்'[29]. பரி என்னும் சொல் குதிரை ஓட்டம் போன்றது என்பதால்

இப்பெயர் பெற்றிருக்கலாம். இசையுள் அமைந்த குதிரை ஓட்டம் போன்ற பாடல் என்பதால் இது பரிபாடல் எனப் பெயர் பெற்றிருக்கலாம் என எண்ணத்தக்கது. ‘இதன் வேறு பெயர் பரிபாட்டு ‘ஓங்கு பரிபாடல்’ என சிறப்பிக்கப்பெறும் பரிந்து செல்லும் ஓசையுடைய பரிபாட்டால் ஆயினமையால் இந்நூல் பரிபாடல் என்று பெயர் பெற்றது’[30].

பண்கள்

பண் என்பது பாடல் வரிகளைப் பண்படுத்தப்பெற்ற சுரக்கோவைகளாகப் பண்ணுதல் ஆகும். பண்ணோடு வெளிப்படும் இசைப்பாடல் ‘பண்’ எனப்படும். இது ஒரு சில இயல்புகளைக் கொண்டதாகும்.

‘நெஞ்சு, மிடறு, மூக்கு, அண்ணம், உதடு, பல், தலை ஆகிய பெருந்தனங்கள் எட்டும் எடுத்தல், படுத்தல், நலிதம், கம்பிதம், குடிலம், ஒலி, உருட்டு, தாக்கு எனும் எண் வகைச் செயல்களும் பொருந்திவரப்பண்ணுதலே பண் எனப்படும்’[31]. பண்கள் கருப்பொருள்களுள் ஒன்றாகக் கருதப்பெறுகிறது. நிலம், காலம், நேரம், தெய்வம் ஆகிய வகைகளுக்கு ஏற்ப பெயரிட்டுப் பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளன.

ஐந்து நிலங்களுக்குரிய பண்களைத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுகின்றார். அவற்றில் ஒன்று பண், இப்பண்ணை யாழ் என்றும் சங்க இலக்கியம் குறிக்கின்றது. உரையாசிரியர்கள் சங்க இலக்கியப் பண்களைப் பற்றிப் பேசும்போது, குறிஞ்சிப்பண், மருதப்பண், செவ்வழிப்பண், பஞ்சுரப்பண் என்று நான்கினைக் குறிப்பிடுகின்றனர். இவை குறிஞ்சிப்பண், மருதப்பண், செவ்வழிப்பண், பாலைப்பண் எனவும் குறிப்பிடப்பெறுகின்றன.

பரிபாடலில் உள்ள 22 பாடல்களில் 21 பாடல்களுக்கு பண்கள் வகுக்கப்பெற்றுள்ளன. முதல் பாடலுக்கான இசை வகுத்தவர் செய்தி கிடைக்கவில்லை. 13 ஆம் பாடலுக்கு இசை வகுத்தவரின் பெயர் கிடைக்கவில்லை. இப்பாடல்களைத் தொகுத்துப் பார்க்கும் பொழுது பத்து இசையாசிரியர்கள் இசை வகுத்துள்ளனர். மூன்று பண்களில் இசையமைத்துள்ளனர்.

1. பாலை
2. காந்தாரம்
3. நோதிறம்

இப்பண்களைப் பிற்காலத்தில் வந்த தேவாரப் பண்ணாசிரியர்களும் பயன்படுத்தியுள்ளனர்.

பாலை யாழ்

“பாலை என்னும் மண் பிரிதல் ஒழுக்கத்துக்கானது அரும்பாலை என்றும் கருதப்பெறுகிறது. அரிசபாலை அரும்பாலை பண் என்பது அரும் + சுரம் என்றும் கொள்ளப்பெறுகிறது”[31] செம்பாலைப் பண்ணில் உள்ள உழையைக் குரலாகக் கொள்ளும் போது கிடைப்பது அரும்பாலைப் பண்ணாகும். அரும்பாலைப்பண் என்ற பெயரின்றி பாலைப்பண் என்ற பெயரிலேயே இப்பண் பதிவு செய்யப்பெற்றுள்ளது. பரிபாடலில் 2 முதல் 12 வரையிலான பதினோரு பாடல்கள் பாலையாழில் இசையமைக்கப் பெற்றுள்ளதாகக் குறிப்பிடப்பெற்றுள்ளது.

பாலைப் பண்ணை யாழில் இசைக்கும் போது அது மிகுந்த இனிமையைத் தரும் என்கிறார்கள் இசை வல்லுநர்கள். இதன் காரணமாகப் பரிபாடலில் அதிகப் பாடல்கள் பாலையாழில் இசைக்கப்பெற்றிருக்கலாம் எனக் கருத இடமுண்டு.

நோதிறம்

பரிபாடலில் 13, 14, 15, 16, 17 ஆகிய ஐந்து பாடல்கள் நோதிறம் என்ற பண்ணால் பாடப்பெற்றுள்ளன. இப்பாடல்களுக்கு நோதிறப் பண்ணை நல்லெழுதியார், கேசவனார், நல்லச்சுதனார் ஆகியோர் வகுத்துள்ளனர்.

‘நோதிறம் என்னும் பண் நொந்த திறம் என்றும் பொருள் தருவதால் நோதிறம் என்பதே சரியான பெயராக இருக்கும்’[32] என்பர். நோதிறம் பாலையாழ் திறனாகவும் செவ்வழியாழ் திறனாகவும் மற்றும் பாலையாழில் நோதிறத்தில் அகநிலைப் பாலையில் பிறந்த பண்ணாகவும் மூன்று இடங்களில் பதிவு செய்யப்பெற்றுள்ளது.

பூபால இராகம் 72 மேளகர்த்தா இராகங்களில் எட்டாவது இராகமான அனுமன் தோடியில் பிறந்த திறப்பண். இதன் ஆரோசை ச ரி க ம ப த ச அமரோசை ச த ப க ரி ச குரல், மென்துத்தம், மென் கைக்கிளை, இனி, மென்விளரி ஆகிய சுரங்களைக் கொண்ட ஐந்திசைப் பண் இந்த இராகத்திற்குரிய உயிர் நாடியான சுரங்கள் ஆகும். கை.இ.வி : எடுப்புச் சுரங்கள், குகை : முடிப்புச்சுரங்கள் கை,இ:ரிரி,கக,பப,தத,கக,பப,தத,சச என்றும் இரட்டைச் சுரங்கள் வரிசைகளும் த்ரிச் ரிதச் சதபகப ஆகிய பிறழ்ச்சி சுரக்கோவைகளும் இந்த இராகங்களுக்கு அழகூட்டுவன. இந்த இராகம் மிகப்பழமையானது. விடியற்காலையில் பாடக்கூடியது. வட இந்திய இசையில் பிபாசு என வழங்கப்பெறுகிறது.

காந்தாரம்

பரிபாடலின் 18, 19, 20, 21 ஆகிய பாடல்கள் காந்தாரம் எனும் பண்ணில் பாடப்பெற்றுள்ளன. இதில் முதல் மூன்று பாடல்கள் நல்லச்சுதனாராலும், கடைசிப்பாடல் கண்ணகனாராலும் இசைக்கப்பெற்றுள்ளன. ‘காந்தாரம் காந்தருவம் பிந்தைக் காந்தாரம் என்னும் வேறு பெயர்களையுடையதாகக் கருதப்பெறும்’[33].

‘பாலை யாழில் ஆசான் திறத்தின் அகநிலைப் பாலையாகவும் குறிஞ்சி யாழ் திறத்தில் காந்தாரம் எனும் திறனின் அகநிலையாவும் ஆக மூன்று இடங்களில் காந்தாரம் என்னும் பெயர் பயின்று வந்துள்ளது’[34]. காந்தாரக்கலை எனப் புத்தர் காலத்தில் ஒரு கலை உருவானது. இது இந்தியச் சிற்பக் கலைக்கும், கிரேக்கச் சிற்பக்கலைக்கும் உள்ள தொடர்பை விளக்கியது. அதுபோல காந்தாரம் என்னும் இராகம் தமிழ் பண்ணுக்கும் பிற மொழிப் பண்ணுக்கும் உள்ள தொடர்பைக் கூறியிருக்கலாம் எனக் கருத இடமுண்டு.

தேவாரப்பாடல்களில் இரண்டாம் திருமுறை 54-81, ஏழாம் திருமுறை 71-75 வரையிலான பதிகங்கள் காந்தாரப் பண்களில் அமைக்கப்பெற்றுள்ளன. காந்தாரப்பண் நவரோசு என்னும் இராகமாகக் குறிக்கப்பெறுகிறது. 72 மேளகர்த்தா இராகங்களில் 29 மேளமான சங்கரா பரணத்தின் சேய்ராகம் நவரோசு ஆகும். இதன் ஆரோசை ப த நி ச ரி க ம, அமரோசை ம க ரி ச நி த ப என்பதாகும். இதில் வன்விளரி, வன்தாரம், குரல், வன்துத்தம், வன்கைக்கிளை, மென் உழை ஆகிய சுரங்களை உடையது.

கிராமியப்பாடல்களும், நாட்டுப்புற இசைகளும் திருமண லாலிப் பாடல்களும் காந்தாரப் பண்ணில் அமையப்பெறும். காந்தாரப்பண் குறிஞ்சித் திணைக்குரிய புணர்தல் ஒழுக்கத்திற்கும், கூதிர் முன்பனி பெரும்பொழுதிற்கும், யாமம் என்னும் சிறுபொழுதிற்கும் உரியதாகும். சங்ககாலப் பண்களின் தற்கால இராகங்களைப் பொறுத்தவரையில் அறிஞர்கள் பல்வேறு கருத்துக்களைத் தருகின்றனர்.

சங்க இலக்கியத்தில் இசைப்பாடல்கள்

சங்க இலக்கியத்தில் பல்வேறு விதமான இசைப்பாடல்கள் பற்றிய குறிப்புகள் காணப்பெறுகின்றன. புரவலர்களின் நாடு வளம், கொடைப்பண்பு, போர்த்திறன், வெற்றிச் சிறப்பு போன்றவற்றைப் புலவர்கள் பாடியுள்ளனர். இவை இலக்கியங்களில் இன்றளவும் சிறந்து விளங்குகின்றன. ஆகையால், 'பாணர், பாடினியர், கிணைவர் போன்ற இன்னிசைக் கலைஞர்கள் பாடியுள்ளமை இசைத் தன்மையுடன் வாய்மொழிப் பாடலாக இருந்து கால வெள்ளத்தில் கரைந்து போயிருக்க வேண்டும்'[35]. சங்கப் பாடல்களில் இவற்றைப் பற்றிய குறிப்புகள் பரந்து காணப்பெறுகின்றன.

அகவன் மகளிர் பாடல்

பரணரின் குறுந்தொகைப் பாடலில் அகவன் மகள் பற்றிய குறிப்புள்ளது.

"வெண்கடைச் சிறுகோல அகவன் மகளிர்
மடப்பிடி பரிசில் மான" (குறுந். 298 : 6-7)

அகவன் மகளிர் குறிசொல்லும் போது ஒரு கோலைக் கையில் வைத்திருப்பர். அவர்கள் மடப்பிடி போன்ற பெரும் பரிசில்களைப் பெறுவர். மேலும் ஔவையார் அகவன் மகளிர் பாடுவதை மிகத் தெளிவாகக் குறிப்பிடுகிறார்.

"அகவன் மகளே பாடுக பாட்டே
இன்னும் பாடுக பாட்டேயவர்
நன்னெடும் குன்றம் பாடிய பாட்டே" (குறுந். 23 : 3-5)

தலைவிக்கு அகவன் மகள் குறி சொல்லும் போது தலைவனின் மலையைப் பற்றி பெருமைப்படுத்திக் கூறுகிறாள். அந்தப்பாடலை கேட்க தலைவி மேலும் மேலும் ஆவல் கொள்கிறாள். அவளைத் திரும்பத் திரும்ப அதே பாடலைப் பாடுமாறு வேண்டுகிறாள். இசைப்பாடல் பாட்டு என்ற சொல்லாலும் இங்கு குறிக்கப் பெறுகின்றது.

மேலும்,

"வரிநவில் பனுவல் புலம்பெயர்ந் திசைப்ப" (புறநா. 135 : 6)

"அகவுநர் நாநவில் பாடல்" (பரி. 15 : 42-43)

"நல்லிசை நிறுத்த நயவரு பனுவல்" (அகநா. 352 : 13)

ஆகிய பாடல்களில் அகவன் மகளிரின் இசைவளம் குறிக்கப்பெற்றுள்ளது.

மறையோர் பாடல்

மறையோர்கள் இறைவனை எண்ணிப் பாடுகின்றனர். மறையறிவு பெற்று அதன்படி இறைவனைப் போற்றிப்பாடி அருள் வேண்டுவதாக இப்பாடல் அமைந்துள்ளது. முருகப்பெருமானை நினைத்து திருவேகரத்தில் பாடிய பாடலாக இது அமைகிறது.

"தாறெமுந் தடக்கிய அருமறைக் கேள்வி
நாவியன் மருங்கின் நவிலப் பாடி" (திருமு : 186 - 187)

கனல் மூட்டி வேள்வி செய்து இறைவனைப் பாடிய நிலையினை,

"புகழியைத் திசைமறை உறுகனல் முறைமூட்டி" (பரி. 2 : 63)

என்ற பாடல் எடுத்து இயம்புகின்றது. இறையருள் பெற மறையோர் இசைப் பாடல்களைப் பயன்படுத்தியமை அறியப்பெறுகிறது.

உழிஞைப்பாடல்

போரில் வெற்றி பெற்ற மன்னனை பெண்கள் வாழ்த்திப் பாடும் பாடலாக உழிஞைப் பாடல் அமைகிறது.

“வண்படு கூந்தன் முடிபுனை மகளிர்
தொடைபடு பேரியாழ் பாலை பண்ணிப்
பணியா மரபி னுழிஞை பாட
இனிதுபுறந் தந்தவர் கின்மகிழ் சுரத்தலின்” (பதிற். 46 : 4-7)

என்னும் பாடல் உழிஞை பாடலைப் பற்றி விளக்கம் தருகின்றது. யாருக்கும் பணியாத வீரத் தன்மையுடைய மன்னனை மகளிர் யாழிசைத்து பாலைப் பண்ணைப்பாடி போற்றுகின்றனர். அவன் எதிரிகளை புறமுதுகிட்டு ஓடச்செய்த பெருமையுடையவன். நாட்டுக்கும் குடிகளுக்கும் அவனால் நன்மையும் இன்பமும் கிடைத்தது. அத்தகைய மன்னனை புகழ்ந்து பாடுவது உழிஞை பாட்டாகக் கூறப்பெறுகிறது.

தழிஞ்சிப் பாடல்

இளந் துணைப் புதல்வர் நல்வளம் பாய்ந்த நிலையை வியந்து விறலியர் பாடும் பாடலாக இது அமைகிறது.

“செல்ல மோதில் சில்வளை விறலி
பாணர் கையது பணி தொடை நரம்பின்
விரல்கவர் பேரியாழ் பாலை பண்ணிக்
குரல்புணர் இன்னிசை தழிஞ்சி பாடி
இறந்துணைப் புதல்வர் நல்வளம் பாய்ந்த” (பதிற். 57 : 6-10)

பாணர்கள் பேரியாழின் துணை கொண்டு பாலைப் பண்ணை இசைக்கிறார்கள். அவ்விசைக்குத் தகுந்தாற்போல் தழிஞ்சிப்பாடலை விறலியர் பாடுகின்றனர். இனிய குரலும் இசையும் கூடிக் கலந்த சுவை மிகுந்த தழிஞ்சிப் பாடல் இப்பதிற்றுப்பத்தில் காணமுடிகின்றது.

விறற்களப் பாடல்

போர்க்களத்தில் நடந்த வீரப்போரைச் சிறப்பித்து வெற்றி வாகை கூடிய மன்னரைப் புகழ்ந்து பாணர்கள் இசைப் பாடல்களைப் பாடுவர். அத்தகைய பாடல்கள் விறற்களப் பாடல்கள் எனப்பெறும். மன்னனைப் பாடுவதுடன் போல முருகனைப் பாடுவதும் உண்டு. சூரனை வென்ற முருகனைச் சிறப்பித்து சூரரமகளிர் விறற்களப் பாடலைப் பாடுகின்றனர்.

"சீர்திகழ் சிலம்பகஞ் சிலம்பப் பாடிச்
சூரர மகளிர் ஆடும் சோலை" (திருமு : 40 : 41)

"வென்றடு விறற்களம் பாடித்தோள் பெயரா" (திருமு : 55)

வீரத்தை நிலைநாட்டும் போர்க்களத்தைப் புகழ்ந்து பாடும் வழக்கம் இருந்தது புலப்படுகிறது. இப்பாடல்கள் வீரம் இசையுடன் கலந்து பாடப்பட்ட தன்மையைச் சுட்டுகிறது.

வெறியாட்டுப் பாடல்

நோயுற்றவர்கள் அந்நோய் தீர வேலனை அழைத்து வெறியாட்டு நடத்துதல் சங்ககால வழக்கமாகும். மறியறுத்து கடுமையான கொடுமையான முறையில் இவ்வாட்டம் நடைபெறும். இதில் பாடப்பெறும் பாடல்கள் அச்சம் மிகுந்ததாக இருக்கும். இதன் இசை அச்சம், அவலம் தருவதாக இருக்கும்.

"நளிமலைச் சிலம்பின் நன்னகர் வாழ்த்தி
நறும்புகை எடுத்துக் குறிஞ்சி பாடி
இமிழிசை அருவியோ பின்னியங் கறங்க
உருவப் பல்பூத் தூஉய் வெருவர" (திருமு : 238 - 241)

வெறியாட்டுப் பாடலில் 'குறிஞ்சி பாடி' என்று குறிப்பிட்டு இருப்பதினால் அதனைக் குறிஞ்சிப் பண்ணாக கருத இடமுண்டு. அவ்வாறு இருப்பின் அப்பண் அச்சவுணர்வைத் தரும் நிலையில் இசைக்கப் பெற்றிருக்க வேண்டும். மேலும் இன்னியம் முழங்கப்படும் குறிப்பும் உள்ளது. திருமுருகாற்றுப்படையிலும் இப்பண் பற்றிய குறிப்பு உள்ளது.

துணங்கைப் பாடல்

சங்ககாலக் கூத்துக்களுள் துணங்கைக் கூத்தும் ஒன்றாகும். அதனை ஆடும்போது பாடிக்கொண்டே ஆடுவார்கள். பெரும்பாலும் மகளிரே இக்கூத்தினை ஆடிப்பாடுவார்கள். மகளிர் செயல்களைப் பேய் மகளிருக்கு ஏற்றிக் கூறுவது அக்கால வழக்கம். மதுரைக் காஞ்சியில் பேய் மகளிர் ஆடிய துணங்கைக் கூத்தைப் பற்றியும் அவர்கள் சீராகப் பாடிய பாட்டைப் பற்றியும் குறிப்பிடப்பெற்றுள்ளது.

"... பேய் மகளிர்
இணையொலியிமிழ் துணங்கைச் சீர்ப்
பிணையூபம் எழுந்தாட" (மது.கா : 25-27)

இன்பச் சூழ்நிலை மக்கள் மத்தியில் மாறும்போது மங்கையர் துணங்கைப் பாடுவதை மறக்கின்றனர்.

"இலங்குவளை மடமங்கையர்
துணங்கையஞ்சீர்த் தழூஉ மறப்ப" (மது.கா : 159-160)

இவ்வடிகளில் இருந்து துணங்கையாடிப் பாடுதல் துன்ப நிலைக்கு உரியதாகத் தோன்றுகிறது. மகளிர் ஆடுவதும் பாடுவதும் துணங்கைக்கு உரியது என்பது இதன் மூலம் புலனாகிறது.

ஆடல் மகளிர் பாடல்

ஆடும் மகளிர் பாடல் என்று நெடுநல்வாடை குறிப்பிடுகின்றது. அரச மங்கையருக்காக ஆறுதலாக ஆடல் மகளிர் யாழினை இசைத்துப் பாடுவது வழக்கம். அந்த வகையில் போருக்குச் சென்ற பாண்டியனை நினைத்து வருந்தி நிற்கும் பாண்டிமாதேவிக்கு ஆறுதல் தருவதாக அமைக்கப்பட்ட பாடலொன்று,

"ஆடல் மகளிர் பாடல்கொளப் புணர்மார்
தண்மையின் திரிந்த இன்குரல் தீந்தொடை
கொம்மை வருமுலை வெம்மையில் தடைஇக்
கருங்கோட்டுச் சீறியாழ் பண்ணுமுறை நிறுப்ப" (நெடுநல். 67-70)

என்பதாகும். ஆடல் மகளிர் பாடல் அவை அரங்குகளில் மட்டுமின்றி அரசமங்கையர்க்காகவும் பாடப்பெற்றுள்ளன என்பதற்கு நெடுநல்வாடை சான்று பகர்கின்றது.

வேதப் பாடல்

சங்க காலத்தில் இசையோடு வேதங்களில் உள்ள பாடல்களையும் பாடியுள்ளனர். அவை வேதப் பாடல்கள் எனப்பெற்றன.

"சிறந்த வேதம் விளங்கப் பாடி" (மது.கா : 468)

இப்பாடலில் இசை வடிவத்தை விட கருத்துக்கு முக்கியத்துவம் தரப்பெற்றுள்ளதன் காரணமாக "விளங்கப்பாடி" என்ற சொல்லாட்சி அமைந்துள்ளது. இத்தகைய பாடல்களில் இசை நயமும் உண்டு என்பதும் சுட்டப்படுகின்றது.

"தாதுாண் தும்பி போது முரன்றாங்
கோதல் அந்தணர் வேதம் பாட
சீரினது கொண்டு நரம்பினி தியக்கி
யாழோர் மருதம் பண்ணை" (மது. கா : 655 - 658)

தும்பி மலரில் முரன்று குரலிடுவது போன்று அந்தணர் வேதப்பாடலைப் பாடுகின்றனர். அவர்களுக்குத் துணையாக யாழிசைப்போர் நரம்பினை இயக்கி மருதப்பண்ணை இசைக்கிறார்கள். இவற்றிலிருந்து வேதம் பாடலாகப் பாடப்பெற்றதையும் அதற்கான இசை எப்படி எழுப்பப்பட்டது என்பதையும் யாழை இயக்கி பாடப்பட்ட பண்வகை குறித்தும் அறியப்படுகிறது.

வள்ளைப் பாடல்

வள்ளைப் பாடல் உலக்கை கொண்டு தினை அல்லது நெல் குத்தும் போது பெண்கள் பாடுவதாகும். அதனை இன்றைய நாட்டுப்புறங்களில் 'உலக்கைப் பாட்டு' என்று வழங்குவர். சங்க காலத்திலும் வள்ளைப் பாட்டு வழக்கத்தில் இருந்துள்ளது.

“தினைகுறு மகளிர் இசைபடு வள்ளையும்” (மலை : 342)
என்று மலைபடுகடாம் குறிப்பிடுகின்றது.

தினை குத்தும் மகளிர் குத்தும்போது வள்ளை பாடுகின்றனர். அதனை இசைபடு வள்ளை என்று சிறப்பித்துக் கூறுவது எண்ணத்தக்கது. இசைக்கு அலுப்பினை அகற்றும் ஆற்றல் உண்டு. உழைக்கும்போது களைப்பறியாமல் இருக்க இத்தகையப் பாடலைப் பாடி வந்துள்ளனர் என்பதனை அறிய முடிகின்றது.

“பாவடி யரல பகுவாய் வள்ளை” (குறுந். 89 : 1)

உரலில் தினையைக் குத்தும்போது பாடும் வள்ளைப் பாட்டைக் குறுந்தொகை குறிப்பிடுகின்றது. பெண்களை இப்பாட்டைப் பாடினமையை,

“மெல்லியல் குறுமகள் பாடினள் குறினே” (குறுந். 89-7)
என்று குறுந்தொகை சுட்டுகின்றது.

தினை நெல் குத்தும் போது மட்டுமின்றி மூங்கிலரிசி குத்தும் போதும் வள்ளைப்பாட்டு பாடியுள்ளனர்.

“பாடுகம் வாவாழி தோழி உயக்களிற்றுக்
கோடுலக்கை யாநற் சேம்பின் இளைசுளகா
ஆடுகழை நெல்லை அறையுரனுள் பெய்திடுவாம்
பாடுகம் வாவாழி தோழிநற் றோழியா” (கலி. 41 : 1-4)

இப்பாடல் வாயிலாக மக்கள் மத்தியில் வள்ளைப் பாட்டு என்றொரு பாட்டும் பாடும் வழக்கம் இருந்ததை அறியமுடிகிறது. இசை அமைப்பில் எளிமையான பாடல்கள் தொழில் அடிப்படையில் சங்க காலத்தில் வழக்கில் இருந்தன என்பதற்கு இத்தகு பாடல்கள் சான்றுகளாகும்.

பண்டைக்கால இசைப்பாடல்களின் தன்மைகள்

பண்டைக்காலத்தில் ஆண்களும் பெண்களும் இசைப்பாடல்களைப் பாடியுள்ளனர். பாணர், பாடினியர், ஆடல் மகளிர் போன்றோர் கருவி இசைத்தும் பாடியுள்ளனர். தாங்களும் மகிழ்ந்து பிறரையும் மகிழ்வித்துள்ளனர். இப்பாடல்கள் ஆண்கள், பெண்கள், ஆண்களும் பெண்களும் இணைந்து பாடுதல் என்று வகைப்படுத்தியுள்ளனர். ஆடலும் பாடலும் ஒரு நாணயத்தின் இரு பக்கங்கள் போன்று இருந்துள்ளன. ஆடத்தெரிந்த அனைவரும் பாடத் தெரிந்தவர்களாகவும், பாடத் தெரிந்த கலைஞர்கள் ஆடத்தெரிந்தவர்களாகவும் இருந்துள்ளனர்.

கலை நயம் மிக்க இசைப்பாடல்கள் பண்ணும், தாளமும் கொண்டு விளங்கியுள்ளன. பண்ணிசைக் கருவிகள், தாளவிசைக்கருவிகள் துணை கொண்டு சிறப்பான பாடல்கள் பாடப்பெற்றுள்ளன. நாட்டுப்புறத் தன்மையுள் அகவன் மகளிர் பாடல், வள்ளைப் பாடல் போன்றவை இருந்துள்ளன.

இசைத்தன்மையுடன் பல்வேறு வகையான பாடல்கள் சங்க காலத்தில் பாடப்பெற்றுள்ளன. அவற்றில் இசைக்கு முதலிடம் கொடுக்கப்பெற்றுள்ளது. அவற்றைக் கேட்டுச் சுவைப்பதற்கே பயன்படுத்தியதனால் பல பாடல்கள் எழுதிக் காக்கப்பெறவில்லை. இலக்கிய நயமுடைய பரிபாடல் போன்ற இசைப்பாடல்கள் எழுதிவைக்கப் பெற்றுள்ளன. இலக்கியச் சிறப்பற்றவை காலவோட்டத்தில் மறைந்து போயின.

முற்கால இசைக்கருவிகள்

தோற்றம்

மனிதனுடைய வாழ்வில் இயற்கையாகவும், செயற்கையாகவும் பல்வேறு விதமான ஒலிகள் கேட்கும் வாய்ப்பு இருந்திருக்கும். அவ்வாறு கேட்ட ஒலிகள் பல இன்பத்தையும், பல துன்பத்தையும் தந்திருக்கும். அவ்வாறு ஏற்பட்ட ஒலிகளைச் செயற்கையாக உண்டுபண்ணும் எண்ணம் மேலோங்கிய போது இசைக்கருவிகள் தோன்றி இருக்கக்கூடும்.

வாழ்க்கை நிகழ்வுகளில் கேட்கப்படும் ஒலிகள் முறைப்படுத்தப்பெற்று பண்ணிசைகளாகவும், தாள இசைகளாகவும் பிரிக்கப்பெறுகின்றன. பறவை, விலங்கு, வண்டு, தேரை, அருவி ஆகியன எழுப்பும் ஒலிகளை

இசைக்கருவிகளின் ஒலியுடன் ஒப்புமைப் படுத்திப் பார்க்கும் ஆற்றல் கொண்டவர்களாக தமிழர் இருந்துள்ளனர் என்பது சங்க இலக்கியம் வாயிலாக அறியலாகும் செய்தியாகும்.

இசைக்கருவிகள் வகைப்பாடு

பண்களை இசைக்கத் தகுந்தவற்றைப் பண்ணிசைக் கருவிகள் என்றும் தாளத்தை பொருத்தமாகக் குறித்துச் சுவையுடன் ஒலிக்கும் கருவிகளைத் தாளக் கருவிகள் என்றும் இரு வகைகளாகக் குறிப்பிடலாம். இசை எழுப்பும் வாயில்களைக் கொண்டு அவற்றை நரம்புக்கருவி, துளைக்கருவி, தோற்கருவி, கஞ்சக்கருவி எனப் பிரிக்கலாம். அவையாவன, மரம், மூங்கில், நரம்பு, கயிறு, தோல் முதலியனவற்றினால் பல்வேறு உருவங்களில் செய்யப்பெறுகின்றன. செய்பொருட்களும் உருவமைப்பும் அவற்றின் இசைப்பயனுக்குத் தக்கவாறு கலையழகுடன் காணப்பெறுகின்றன. இயற்கைப் பொருள்களான கொம்பு, எலும்பு, சங்கு போன்றவைகளும் இசைக்கருவிகளாகப் பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளன.

யாழ்

பண்டைக்கால இசை உலகில் யாழுக்கு மிகச்சிறப்பானதொரு இடம் இருந்துள்ளதை அக்கால பாடல்கள் வழியாக அறிய முடிகின்றது. அழகான உருவும் இனிமையான இசையும் அதன் பெருமைக்கும் சிறப்புக்கும் காரணமாக அமைகின்றன. ‘சங்க காலத்திற்கு முன் யாழ் என்பது பண்ணைக் குறிக்கும் சொல்லாக இருந்திருக்கிறது. யாழ் தனியான இடத்தை வகிக்காமல் பாணர்களுடன் இணைத்தே பேசப்பட்டுள்ளது’[36]. யாழில் பல்வேறு வகைகளும் வழக்கில் இருந்துள்ளன.

யாழ் சொல்லும் பொருளும்

தமிழ் மொழிக்குச் சிறப்புச் சேர்க்கும் ழகரம் என்னும் சொல்லில் வருதலால் இச்சொல் தூய தமிழ்ச்சொல்லாகும். யாழ் என்னும் சொல்லின் வேர்ச்சொல் யா என்பதற்கும் “யா + ழ் = யாழ் = கட்டு : யாழ் கட்டப்பட்டது. யாப்பு என்றால் கட்டுதல் யாத்தல் என்றால் கட்டுதல், யாக்கை என்றால் தசை நரம்புகளால் கட்டப்பட்ட உடல் யாமம் என்றால் படு இருள் சூழப்பட்டது. நல் இருள் யாத்த என்றால் செறிவான இருள் கட்டின எனப்பொருள்படும். ‘யாப்பு =

யானைத் தந்தத்தால் நுண்பலகைகளால் செய்யப்பட்டு யாழ்ப்பத்தரின் குறுக்கே வலிபு பெற ஒட்டப்பட்டது. இவ்வாறாகக் கட்டப்பட்டது என்பதற்கு பல்வேறு பொருளைப் பெறலாம்'[37]. எனவே யாழ் யாக்கப்பட்டது என்றதனால் யாழ் எனப் பெயர் பெற்றது.

யாழின் உறுப்புகள்

யாழின் வகைக்கேற்ப உறுப்புகளிலும் வேறுபாடுகள் உண்டு. யாழின் உறுப்புகளைத் தெரிந்து கொள்வதற்கு புறநானூறு, பதிற்றுப்பத்து, பொருநராற்றுப்படை, சிறுபாணாற்றுப்படை, பெரும்பாணாற்றுப்படை, மலைபடுகடாம் ஆகிய இலக்கியங்கள் நன்கு துணைபுரிகின்றன. 'யாழ் உறுப்புகள் 10 என்றும், 14 என்றும் இசை வல்லுநர்கள் பல்வேறு எண்ணிக்கையைக் குறிப்பிடுவர்". தொகை நூல்களில் பத்தல், போர்வை, திவவு, ஆணி, வறுவாய், மருப்பு, கோடு, கவைகடை, யாப்பு, உந்தி, கோல், புரிநரம்பு, நரம்புத் தொடையல் அல்லது தத்திரிகரம், வணர்'[38] எனும் உறுப்புகள் பதிவு செய்யப்பெற்றுள்ளன.

யாழின் வகைகள்

தமிழகத்தில் பல்வேறு வகையான யாழ்கள் வழக்கில் இருந்திருக்கின்றன. ஆயிரம் பேரியாழ், நாரதயாழ், தும்புருயாழ், கீசகயாழ், மருத்துவயாழ் எனும் தேவயாழ், சகோடயாழ், செங்கோட்டு யாழ், மகரயாழ், சீரியாழ், பேரியாழ் என்பன குறிக்கத்தக்கன. சங்க இலக்கியத்தில் வில்யாழ், சீரியாழ், பேரியாழ் என்னும் மூவகை யாழ்களைக் காணமுடிகின்றது.

நரம்பிசைக்கருவிகள் என்று இக்காலத்தில் பலவற்றைக் காணமுடிகின்றது. இவற்றிற்கெல்லாம் முன்னோடியாகப் பண்டைக்காலத்தில் இருந்தது யாழ் மட்டுமே ஆகும். இசைக்கருவிகளின் தண்டுப்பகுதியில் யாழி பொருத்தப்பட்டிருப்பது கொண்டும் யாழ் எனப் பெயர் பெற்றிருக்கலாம் என்றும் கருத்துரைக்கப்படுகிறது.

இசைக்கருவிகள் இசைப்பதிலே வல்ல பாணர்களுள் ஒரு வகையினரான யாழ்ப்பாணர்கள் தாம் எங்குச் சென்றாலும் யாழைத் தம் கையிலே கொண்டு சென்றனர். இவ்வாறு கொண்டு செல்லும் யாழுக்கு கைவழி எனும் பெயர் இருந்துள்ளது.

“கைவழி மருங்கின் செவ்வழி பண்ணி” (புறம் - 149)

என்று புறநானூறு குறிப்பிடுகின்றது.

சங்கப்பாடல்களில் யாழ் பற்றிய செய்திகள்

சங்கப்பாடல்களில் குறிப்பாகப் புறநானூற்றுப் பாக்களுள் யாழ் பற்றிய குறிப்புகளைக் காணமுடிகின்றது.

‘கையது கடனிறை யாழே‟ (புறநா. 69 : 1)

“களங்கனி யன்ன கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்ப்
பாடின் பனுவற் பாணர் உய்த்தென” (புறநா. 127 : 1-2)

“களங்கனி யன்ன கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்
நயம்புரிந் துறையுநர் நடுங்கப் பண்ணி” (புறநா. 145 : 5-6)

‟பாடுவல் விறலியோர் வண்ண நீரும்
மணமுழா வமைமின் பண்யாழ் நிறுமின்” (புறநா. 152 : 13-14)

‟தேஎத் தீந்தொடை சீறியாழ்ப் பாண்” (புறநா. 70 : 1)

“வளைக்கை விறலியென் பின்ன ளாகப்
பொன்வார்ந்த துன்ன புரியபங்கு நரம்பின்
வரிநவில் பனுவல் புலம்பெயர்ந் திசைப்பப்
பருமலை நின்ற பயங்கெழு சீறியாழ்
ஒல்க லுள்ளமொ டொருபுடை தழீஇப்” (புறநா. 135 : 4-8)

என்று கூறுவதன்வழி யாழிசையுடன் பல்வேறு இசைக்கருவிகளும் இசைக்கப்பெற்றன என்ற செய்தி புலனாகிறது. பாடல்களில் யாழ் பற்றிய செய்திகள், அதன் உறுப்புகள், வகைகள் ஒவ்வொரு யாழுக்குமான தனித் தன்மைகள் சுட்டப்பெற்றுள்ளன.

வளைந்த கோட்டினையுடைய யாழோடு பல்லியம் என்ற இசைக்கருவியும் இசைத்துள்ளனர் என்பதனை,

‘வாங்கு மருப் பியாழொடு பல்லியங்கறங்க" (புறநா. 281 : 2)

என்ற புறநானூற்றுப் பாடல் உணர்த்துகிறது.

பொன்னால் ஆகிய கம்பியை ஒத்த முறுக்கின் நரம்பினையும், மின்னலைப் போன்ற தோலினையும் வண்டிசை போன்ற இசையுடைய சிறிய யாழினை பாணன் கேட்பவரெல்லாம் வியக்கும்படி இசைத்த செய்தியினை,

"பொன்வார்ந்த தன்ன பிரியமடங்கு நரம்பின்
மின்னேர் பச்சை மிஞிற்றுக்குரல் சீறியாழ்
நன்மை நிறைந்த நயவரு பாண" (புறநா. 302 : 1-3)

என்ற புறநானூற்றுப் பாடல் உணர்த்துகிறது.

"மங்கல மகளிரொடு மாலை சூட்டி
இன்சூர லிரும்பை யாழொடு ததும்ப" (புறநா. 332 : 5-6)

“ஐதமை பாணி வணர்கோட்டுச் சீறியாழ்க்
கைவார் நரம்பின் பாணர்க் கோக்கிய
நிரம்பா வியல்பிற் கரம்பைச் சீறூர்" (புறநா. 302 : 5-7)

"நல்லியாழ் மருப்பின் மெல்ல வாங்கிப்
பாணன் சூடான் பாடினி யணியாள்" (புறநா. 242 : 2-3)

"பொன்புரை நரம்பின் இன்குரல் சீறியாழ்
ஏழாஅல் வல்லை ஆயினும் தொழாஅல்
கொண்டுசெல் பாணநின் திண்துறை யூரனைப்
பாடுமனைப் பாடல் கூடாது" (நற். 380 : 7-10)

"பாணன் கையது பண்புடைச் சீறியாழ்
யாணர் வண்டின் இம்மென இமிரும்" (நற். 20 : 2-3)

"அருந்துறை முற்றிய கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்ப்
பாணர் ஆர்ப்ப பலகலம் உதவி
நளவை யிருந்த நனைமகிழ் நிதியன்" (அகநா. 331 : 10-12)

"யாழிசை மறுகின் நீடுர் கிழவோன்
வாய்வாள் எவ்வி ஏவல் மேவார்" (அகநா. 266 : 10-11)

"செவ்வழி நல்யா ழிசையினென் பையெனக்
கடவுள் வாழ்த்திப் பையுண் - மெய்ந்நிறுத்தி" (அகநா. 14 : 15-16)

"நயவன் தைவருஞ் செவ்வழி நல்யாழ்
இசையோர்த் தன்ன இன்தீங் கிளவி" (அகநா. 212 : 6-7)

"ஆபெயர் கோவலர் ஆப்பலோ டளைஇப்
பையுள் நல்யாழ் செவ்வழி வகுப்ப
ஆயிரு ரணங்குந் தெள்ளிசை
மாரி மாலையுந் தமியள் கேட்டே" (அகநா. 214 : 13-16)

"புரிநரம் பின்கொளைப் புகல்பாலை ஏழும்
எழுப்புணர் யாழும் இசையும் கூடக்
குழலளந்து நிற்ப முழவெழுந் தார்ப்ப
மன்மகளிர் சென்னியர் ஆடல் தொடங்க" (பரி. 7 : 77-80)

"ஏழ்புழை ஐயம்புழை யாழிசை கேழ்ந்தன்ன இனம்
வீழ்தும்பி வண்டொடு மிஞிரார்ப்ப" (பரி. 8 : 22-23)

"ஏழ்புணர் இன்னிசை முரல்பவர்க் கல்லதை
யாழுளே பிறப்பினும் யாழ்க்கவைதாம் என்செய்யும்" (கலி. 9 : 18-19)

"செவ்வழியாழ் நரம்பன்ன கிழவியர் பாராட்டும்" (கலி. 118 : 15)

"எறிசுறா வான்மருப்புக் கோத்து நெறிசெய்த

நெய்தல் நெடுநார்ப் பிணித்தியாத்துக் கையுளர்வின்
யாழிசை கொண்ட இனவண் டிமிர்ந்தார்ப்ப" (கலி. 131 : 7-9)

"இன்றீம் பாலை முனையிற் குமிழின்
புறங்கோட்டுத் தொடுத்த மரல்புரி நம்பின்
வில்யாழ் இசைக்கும் விரலெறி குறிஞ்சிப
பல்காற் பறவை கிணைசெத் தோர்க்கும்" (பெரும் : 180 - 183)

"தீந்தொடை நரம்பின் பாலை வல்லோன்" (பதிற். 65 : 14)

'புணர்புரி நரம்பின் தீந்தொடை பழுனிய
வணரமை நல்யாழ் இளையர் பொறுப்ப' (பதிற். 41 : 1-2)

"வண்படு கூந்தன் முடிபுனை மகளிர்
தொடைபடு பேரியாழ் பாலை பண்ணி" (பதிற். 46 : 4-5)

"பாணர் கையது பணிதொடை நரம்பின்
விரல்கவர் பேரியாழ் பாலை பண்ணிக்
குரல்புணர் இன்னிசை தழிஞ்சி பாடி" (பதிற். 57 : 7-9)

"வாங்கிடை மருப்பில் தீந்தொடை பழுனிய
இடனுடைப் பேரியாழ் பாலை பண்ணி" (பதிற். 66 : 1-2)

"கைவல் சீறியாழ்ப் பாண" (ஐங்குறு : 472 : 1)

"முல்லை நல்யாழ்ப் பாண" (ஐங்குறு : 478 : 5)

"செவிநேர்பு வைத்த செய்வுறு திவவின்
நல்லியாழ் நவின்ற நயனுடைய நெஞ்சின்
மென்மொழி மேவலர் இன்னரம் புளர
நோயின் றியன்ற யாக்கையர் மாவின்" (திருமு : 140 : 143)

"குளப்புவழி யன்ன கவடுபடு பத்தல்
விளக்கழல் உருவின் விசியுறு பச்சை
எய்யா இளஞ்சூல் செய்யோள் அவ்வயிற்
றைதுமயிர் ஒழுகிய தோற்றம் போலப்
பொல்லாம் பொத்திய பொதியுறு போர்வை
அளைவாழ் அலவன் கண்கண் டன்ன
துளைவாய் தூர்ந்த துரப்பமை ஆணி
எண்ணாள் திங்கள் வடிவிற் றாகி
அண்ணா இல்லா அமைவரு வறுவாய்ப்
பாம்புஅணந் தன்ன ஓங்கிய மருப்பின்
மாயோள் முன்கை ஆய்கொடி கடுக்கும்
கண்கூ டிருக்கைத் திண்பிணி திவவின்
ஆய்திணை அரிசி அவைய லன்ன
வேய்வை அன்ன விரலுளர் நரம்பின்
கேள்வி போகிய நீள்விசித் தொடையல்
மணங்கமழ் மாதரை மண்ணி அன்ன
அணங்கு மெய்ந்நின்ற அமைவரு காட்சி" (பொருந : 4-20)

"பைங்கன் ஊகம் பாம்புபிடித் தன்ன" (சிறுபா : 221)

"அருங்கோட்டுச் செறிந்த அவிழ்ந்துவீங்கு திவவின்
மணிநிரை தன்ன அமைப்பின் வாயமைத்து
வயிறுசேர் பொழுகிய வகையமை அகளத்துக்
கானக் குமிழின் கனிநிறம் கடும்பப்
புகழ்வினைப் பொலித்த பச்சையொடு தேம்பெய்து
அமிழ்துபொதிந் திலிற்று மடங்குபுரி நரம்பிற்
பாடுதுறை முற்றிய பயன்தெரி கேள்வி" (சிறுபா : 222 - 228)

"வள்ளிதழ் மாமலர் வயிற்றுடை வகுத்ததன்
உள்ளகம் புரையும் முட்டுறு பச்சைப்
பரியரைக் கமுகின் பாளையம் பசும்பூக்
கருவிருந் தன்ன கண்கூடு செறிதுளை
உருக்கி யன்ன பொருந்துறு பச்சை" (பெரும்பா : 5-9)

"வதுவை நாறும் வண்டுகமழ் ஐம்பால்
மடந்தை மாண்ட நுடங்கெழி லாகத்
தடங்குமயி ரொழுகிய அவ்வாய் கடுப்ப
அகடு சேர்பு பொருந்தி யளவினில் திரியாது
கவடுபடக் கவைஇய சென்றுவாங் குந்தி
நுணங்கர நுவறிய நுண்ணீர் மாமைக்
களங்கனி யன்ன கதழ்ந்துகிளர் உருவின்
வளர்ந்தேந்து மருப்பின் வள்ளுயிர்ப் பேரியாழ்" (மலை : 30 - 37)

ஆகிய சங்கப்பாடல்கள் யாழின் வகைகள் அதன் உறுப்புகள், சிறப்புகள், ஒவ்வொரு யாழினுடைய தனித்தன்மைகள் ஆகியவற்றை வெளிப்படுத்துகின்றன. யாழின் இசைக்கும் இயற்கை ஒலிகளுக்கும் உள்ள தொடர்பும் விளக்கம் பெற்றுள்ளது.

யாழோடு சேர்த்து இசைக்கப்பெறும் இசைக்கருவிகள் அவ்விசைக்கருவிகள் எந்நிலத்தில் எந்தச் சூழ்நிலையில் இசைக்கப்பெற்றன என்ற செய்திகளும் பதிவு செய்யப்பெற்றுள்ளன. ஊர்தோறும் பாகுபாடின்றி அனைத்து மக்களும் யாழிசை கேட்கும் வாய்ப்பும் பேறும் பெற்றிருந்தனர். பாணர்கள் சீரியாழ், பேரியாழ் என்ற இருவகை யாழ்களைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர்.

முல்லை நிலத்தில் வாழ்ந்த கோவலரும் நெய்தல் நிலத்தில் வாழ்ந்தவர்களும் யாழிசைத்து மகிழ்ந்துள்ளனர். 'பேரியாழுக்கு நரம்புகள் இருபத்தொன்று என்றும, மகர யாழுக்கு நரம்புகள் பத்தொன்பது என்றும், சகோடயாழுக்கு நரம்புகள் பதினான்கு என்றும், செங்கோட்டி யாழுக்கு நரம்புகள் ஏழு என்றும் இவையேயன்றி நரம்புகள் ஆயிரம் கொண்ட பெருங்கலம் எனும் யாழும் வழக்கில் இருந்துள்ளது என்பர்'[39]. இதனால் சங்க மக்களின் இசையறிவினை அறிய முடிகின்றது.

முற்காலத் தோற்கருவிகள்

தோற்கருவிகளுக்குத் தாள இசைக்கருவிகள் என்ற பெயரும் உண்டு. கால அளவினை (மாத்திரை) குறித்துக் காட்டும் தட்டொலி கொண்ட தோற்கருவிகள் பல்வேறு வகைகள், உருவங்களில் முற்காலத்தில் வழங்கப்பெற்றுள்ளன.

"பேரிகை படகம் இடக்கை உடுக்கை
சீர்மிகு மத்தளம் சல்லிகை கரடிகை
திமிலை குடமுழாத் தக்கை கணப்பறை
தமருகம் தண்ணுமை தாவில் தடாரி
அந்தரி முழவொடு சந்திர வளையம்
மொந்தை முரசே கண்விடு நும்பு
நிசாளம் துடுமை சிறுபறை அடக்கம்
மாசில் தருணிச்சம் விரலேறு பாகம்
தாக்க உபர்வகம் துடிப்பெரும் பறையென
மிக்க நூலோர் விரித்துரைத் தனரே" (சிலம்பு : 3 : 27)

இதில் 34 வகையான தோற்கருவிகளின் பெயர்கள் சுட்டப்பெற்றுள்ளன. இவற்றுள் பல பிற்காலத்தனவாகும்.

பறை

ஒவ்வொரு திணைக்கும் ஒவ்வொரு யாழ் இருப்பது போல பறையும் உண்டு. பறை என்பது செய்தி எனப்பொருள்படும். இது தோற்கருவிகளைக் குறிக்கும் பொதுவான சொல். தோற்கருவிகள் அனைத்தும் பறையிலிருந்து வளர்ச்சி பெற்றவையாகும். இவை போர்ப்பறை, வெருப்பறை, வெறியாட்டுப் பறை, தட்டைப்பறை, சாக்காட்டுப்பறை என்று ஓசை மற்றும் பயன்பாடு கருதி வெவ்வேறு பெயர்களில் அழைக்கப்பெற்று வந்துள்ளன. சங்ககாலப் பாடல்களில் பல்வேறு இடங்களில் பறை பற்றிய குறிப்புகள் கிடைக்கின்றன.

தண்ணுமை

தண்ணுமை இருமுகப்பறை என்று வழங்கப்பெறுகின்றது. நீண்டு குவிந்த இரண்டு தலைகளை உடையது. ஒரு முகத்தைத் தாழச்செய்து மறுமுகத்தில்

இரு தடிகளால் ஒலித்து முழக்கப்படும். மிகவும் அச்சுறுத்துகின்ற ஒலியை உடையது. நெற்கதிரை அரிக்கும் உழவர்கள் தண்ணுமையைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர்.

மறம் பொருந்திய வீரர்களைப் போரிடுவதற்காக அழைக்கும் தன்மையை உடையது தண்ணுமை. ஓசையைக் கேட்ட வீரர்கள் வெற்றி பெறும் (வென்றி) வேட்கையுடையவராய், மன்றத்தினைக் கைப்பற்றும் பொருட்டு, பெரிய போரைச் செய்த அச்சம் பொருந்திய கண் உடையது இவ்விசைக்கருவி என்பதனைப்

"மறப்படை நுவலும் அரிக்குரல் தண்ணுமை
இன்னிசை கேட்ட துன்னரு மறவர்
வென்றிதரு வேட்கையர் மன்றம் கொண்மார்
பேரம குழந்த வெகுவரு பறந்தலை" (புறநா. 270 : 8-11)

என்னும் புறநானூற்றுப் பாடல் உணர்த்துகிறது.

தண்ணுமை வீரர்களைப் போரிடுவதற்கு அழைப்பதற்காக இசைக்கப் பெற்றது. இதன் இசையைக் கேட்ட வீரர்கள், வெற்றி ஒன்றையே குறிக்கோளாகக் கொண்டு கோட்டையைக் கைப்பற்றும் விதமாகப் போரிட்டவர் என்ற செய்தியை,

"கன்றுபெறு வல்சிப் பாணன் கையதை
வள்ளுயிர்த் தண்ணுமை போல" (நற். 310 : 9-10)

என்ற நற்றிணைப் பாடல் உணர்த்துகின்றது.

"தட்டை துண்றுமை பின்னர் இயவர்
தீங்குழல் ஆம்பலின் இனிய விமிரும்
புதன்மலர் மாலையும்" (ஐங்கு. 215 : 3-5)

"வெண்ணெல் அரியுநர் தண்ணுமை வெரீஇச்
செங்கண் எருமை இனம்பரி எருத்தல்" (மலை : 471 - 472)

“மடிவாய்த் தண்ணுமை தழங்குகுரல் கேட்ட” (நற். 298 : 3)

“... மாக்கண் தண்றுமை

கைவல் இளையர் கையலை அழுங்க” (பதிற். 51 : 33-34)

“விசியுறு தண்ணுமை” (புறநா. 89 : 7)

முழவு

தோற்கருவிகளில் பறை, முரசு இசைக்கருவிகளுக்கு அடுத்து அதிகப்பதிவுகளைப் பெறுவது முழவு ஆகும். ‘முழவு அகமுழவு, அகப்புற முழவு, புற முழவு, புறப்புற முழவு, பண்ணமை முழவு, நானி முழவு, கலை முழவு’[40] என ஏழு வகைகளாகப் பிரிக்கப்பெற்றுள்ளது. முழவு தற்காலத்தில் மத்தளம் என்ற பெயரில் வழங்கப்பெறுகிறது. இருப்பினும் முழவு சற்று பெரிய உருவமாக இருந்துள்ளது.

“முழவு முதலரையா தடவுநிலை பெண்ணை” (குறுந். 301 : 1)

"முழாவாரைப் போந்தை யரவாய் மாமடல்” (புறநா. 375 : 4)

என்று பனைமரத்தின் அடிப்பாகம் முழவுடன் உவமைப்படுத்தப் பெற்றுள்ளது முழவும் முழாவும் ஒன்றா என்ற சிந்தனையும் எழுகின்றது. பலாப்பழத்துடன் முழவைப் பொருத்தி ஒப்புமை கண்டுள்ளனர்.

“முன்றில் நீடிய முழ்வுறழ் பலவின்” (அகநா. 72 : 11)
என்கிறது.

முழவு கையாலும், குறுங்கம்பு கொண்டு அடித்தும் தாளம் எழுப்பி சுவைக்கும் இசைக்கருவியாகும் அதன் ஒலி இனிமையாக இருப்பதினால் அனைவரும் இன்றளவும் விரும்புகின்றனர். இது மண்ணமைந்த கண்ணையும் பருத்த உருவமும் கொண்டது. உடல்பகுதி கூடாக அமைய அதன் இரு திறப்புப் பகுதிகளிலும் தோலால் மூடப்பட்டுக் காணப்படும் இருபக்கத் தோலும்

வாராலும் இழுத்துக்கட்டப்பெற்றிருக்கும். இது போன்று பல்வேறு குறிப்புகள் முழவைப்பற்றி இடம் பெற்றுள்ளன.

முரசு

முரசு என்பது பெரிய உருவில் அமைந்த கொட்டாகும். குடைவுடைய மரத்தாலும் பரந்த கண்ணை மூடியுள்ள தோலாலும் இறுக்கிக் கட்டப்பெற்ற தோல் வாரால் முரசு செய்யப்பெற்றிருக்கும். இதன் தோல் கொல்லும் தன்மையுடைய காளையைக் கொன்று உரிக்கப்பெற்றது என்று சங்க இலக்கியங்களில் கூறப்பெற்றுள்ளது. முரசுகளில் சிறந்தது அவைமுரசாகும். இது பகை மன்னர்களின் காவல் மரத்தால் செய்யப்பெறும் என்று கூறப்பெறுகிறது. வீரமுரசு, வெற்றிமுரசு, பொது முரசு, மணமுரசு என முரசு பலவகைப்படும். மேலும் முரசு எவ்வாறு செய்யப்பட்டது என்பதை பதிற்றுப்பத்து கீழ்க்கண்டவாறு சுட்டுகிறது.

"கடம்பறுத் தியற்றிய வலம்படு வியன்பனை
ஆடுநர் பெயர்த்துவந் தரும்பணி கூஉய்க்
கடிபுக் கண்ணூஉந் தொடித்தோளியவர்" (பதிற். 17 : 5-7)

கடம்பமாகிய காவல் மரத்தை வெட்டி அதைக்கொண்டு முரசு செய்து அதற்குப் பலியிட்டு பாராட்டிய செய்தியை மேற்கண்ட பாடல் சுட்டுகிறது. முரசு பற்றிய செய்திகள், குறிப்பாக, மதுரைக்காஞ்சி, புறநானூறு, குறிஞ்சிப்பாட்டு, பரிபாடல், ஐங்குறுநூறு, அகநானூறு, குறுந்தொகை, கலித்தொகை ஆகியவற்றில் அதிகமாகக் காணப்பெறுகிறது.

தற்காலத்தில் கோயில்களில் முரசு ஒலிக்கப்பெறுகிறது. குறிப்பாக பூசை நேரங்களில் ஒலிக்கப்பெறும் முரசின் உச்ச வளர்ச்சியாக இன்று மின்சார மணிகளுடன் இணைந்த மின்சார முரசு ஒலிக்கப்பெறுகிறது.

சிறுமுழா

முழவின் அமைப்பைப் பனைமரத்துக்கு ஒப்புமையாகக் கூறுமிடத்து சிறு முழவிற்கும் அதனையே தந்துள்ளனர்.

“முழாவரைப் போந்தை” (புறநா. 375 : 4)

என்ற பாடலடியை நோக்குமிடத்து முழவிற்கும் சிறுமுழவிற்கு நெருங்கிய தொடர்பு இருப்பது புலனாகிறது. இருப்பினும் இரண்டையும் ஒன்றாகக் கருத இயலவில்லை.

"ஒருதலைப் பதலை தூங்க ஒருதலைத்
தூம்பகச் சிறுமுழாத் தூங்கத் தூங்கி” (புறநா. 103 : 1-2)

"பாடுவல் விறலியோர் வண்ண நீரும்
மணமுழா வமைமின் பண்யாழ் நிறுமின்” (புறநா. 152 : 13-14)

ஆகிய பாடலடிகள் சிறுமுழாவின் பயன்பாட்டையும் பெருமையினையும் உணர்த்துபவைகள் ஆகும்.

கிணை

கிணை பற்றிய பல குறிப்புகள் பாட்டிலும் தொகைகளிலும் கிடைத்துள்ளன. வாரினால் இழுத்துக் கட்டப்பட்ட ஒரு கண்ணை உடையது. சிறிய கோல் கொண்டு அடித்து ஒலி எழுப்பப்பெறுவது இப்பறையை இசைப்பவர்களை கிணையன், கிணைவன், கிணைமகன் அவர்களின் மனைவியரை கிணைமகள் என்று அழைத்தனர். பாடலுக்குத் தாளமாக கிணை இசைக்கப்பெற்றதை

“பாடின் தெண்கிணை கறங்க” (அகநா. 301 : 10)

என்ற பாடலடி உணர்த்துகின்றது.

துடி

பாட்டும் தொகையும் பல்வேறு இடங்களில் பேசக்கூடிய ஒரு பறை துடியாகும். மரத்தால் செய்யப்பெற்று தோல் வார்களால் இறுக வலித்து கட்டப்பெற்றிருக்கும். வாரால் கட்டப்பெற்றது போல நூலாலும் கட்டப் பெற்றிருந்தது. துடி இடி போன்ற ஓசையுடையது. இதனை இசைப்பவன் துடியன் என அழைக்கப்பட்டுள்ளனர். இதனை உடுக்கை எனவும் இடைச்சுருங்கு பறை எனவும் அழைப்பர்.

“தமிந்துடி தூங்கும் கனைகாற் பந்தர்” (பெரும்பா : 124)

என்ற அடிகளில் இருந்து துடியின் ஓசை கடுமையாக இருக்கும் என்பது புலப்படுகின்றது.

தடாரி

புறநானூற்றில் பல்வேறு இடங்களில் தடாரியைப் பற்றிய குறிப்புகள் காணக் கிடைக்கின்றன. இது வார்களால் பிணித்துக் கட்டப்பெற்றிருக்கும். அகன்ற கண்ணை உடைய பறை அரித்த ஓசையை ஏற்படுத்தக்கூடியது. ‘தடாரி என்ற சொல் தெடாரி என்றும் வழங்கப்பட்டுள்ளது’[41]. தடாரி என்றால் உடுக்கை, கிணைப்பறை என்று சென்னைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழகராதி பொருள் கூறுகின்றது.

அக்காலத்தில் பாடுவோர் தடாரியைத் தட்டி சுவை ஊட்டிப் பாடுவதைக் கேட்ட புரவலர்கள் பரிசில் அளித்தனர் என்ற செய்தியை,

“பாடுநர்க் கிருந்த பீடுடையாள
தேய்வை வெண்காழ் புரையும் விசிபிணி
வேய்வை காணா விருந்திற் போர்வை
அரிக்குரல் தடாரி யுருப்ப ஒற்றிப்
பாடி வந்திசின் பெரும் பாடான்று” (புறநா. 369 : 18-22)

என்ற அடிகள் உணர்த்துகின்றன.

பதலை

பதலை என்றும் தோற்கருவி ஒரு பக்கத்தில் அடித்து இசைக்கப்பெறுவது பாணர்கள் தாங்கள் செல்லும் இடங்களுக்கு எல்லாம் இக்கருவியினைக் கொண்டு சென்று பயன்படுத்தியுள்ளனர். இது ஒரு கண் மாக்கிணை என்று குறிக்கப்பெறுகிறது.

“புணர்புரி நரம்பின் தீந்தொடை பமுனிய
வணரமை நல்யா ழிளையர் பொறுப்ப
பண்ணமை முழவும் பதலையும் பிறவும்

கண்ணறிந் தியற்றிய தூம்பொரு சுருக்கிச்

சாவிற் றகைத்த துறை கூடு கலப்பையர்" (பதிற். 41 : 1-5)

பதலை பற்றிய விரிவான செய்திகளோ குறிப்புகளோ அதிகமாகக் கிடைக்கப்பெறவில்லை. முழவு போன்று இதுவும் ஒரு சிறப்பான இசைக்கருவியாக இருந்திருக்கூடும்.

எல்லரி

எல்லரி பல இசைக்கருவிகளுடன் இசைக்கவல்லது வலிமையுடையது.

"**கடிவளர் பொலிக்கும் வல்வா யெல்லரி**" (மலை : 10)

"**எல்லரி தொடுமின்**" (புறநா. 152 : 16)

என்ற இரண்டு குறிப்புகள் மட்டுமே எல்லரி பற்றிக்கிடைக்கின்றன. இது ஒலி மிகுந்த இசைக்கருவியாக இருந்திருக்கலாம் என கருதத்தக்கது.

ஆகுளி

ஆகுளி கைகளால் தட்டி இசைக்கப்பெறும் ஒரு கருவியாகும். இக்கருவி தனித்தும் சில சமயங்களில் தும்பு மண்முழா, எல்லரி, பதலை, ஒருகன் மாக்கிணை, யாழ், சங்கு, தாளம் ஆகிய இசைக்கருவிகளுடன் சேர்ந்து இசைக்கப்பெற்றுள்ளது.

"**விரலூன்று படுகண் ஆகுளி கடுப்பக்**

குடிஞை இரட்டும் நெடுமலை யடுக்கத்து" (மலை : 140 - 141)

என்று மலைபடுகடாம் குறிப்பிடுகின்றது.

மேலும் மதுரைக்காஞ்சி, புறநானூறு ஆகிய இலக்கியங்களில் ஆகுளி பற்றிய செய்திகள் இடம்பெற்றுள்ளன. இக்கருவி தனித்தும், தூம்பு, மண்முழா, எல்லரி, பதலை, ஒருகண் மாக்கினை, யாழ், சங்கு ஆகிய இசைக்கருவிகளுடன் சேர்த்தும் இசைக்கப்பெற்றுள்ளது.

மத்தரி

மத்தரி என்னும் கருவி தடாரி, தண்ணுமை போன்று அவற்றுடன் இணைந்து இயக்கப்படும் ஒரு தாளக் கருவியாகும்.

"மத்தரி தடாரி தண்ணுமை மகுளி
ஒத்தளந்து சீர்தூக்கி" (பரி. 12 : 41-42)

மத்தியில் அடித்து அரிக்கின்ற ஓசையை எழுப்புவதால் மத்தரி என்று அழைக்கப்பட்டிருக்கலாம். மத்தரி ஓர் இருமுகப் பறையாகும். இருபுறமும் தோலால் மூடப்பெற்றிருக்கும்.

மகுளி

மகுளி முழவு போன்று இசை வேறுபாடு இல்லாமல் பொருத்தமாக மற்றக் கருவிகளுடன் இணைந்து அமைந்துள்ளது. தாளத்தை நன்கு அமைத்துக் காட்டும் இசைக்கருவிகளுள் இதுவும் ஒன்று.

"உருள்துடி மகுளியின் பொருள் தெரிந்து இசைக்கும்
கடுங்குரற் குடிஞைய நெடும் பெருங் குன்றம்" (அகநா. 19 : 4-5)

மகுளியின் ஓசை கடுமையாக இருக்கும் என்பதும், ஆந்தையின் அலறல் போன்று இருக்கும் என்பதும் இப்பாடல் மூலம் அறிய முடிகின்றது.

சில்லரி

சில்லரி என்பது ஒருமுகம் அமைந்த தோலால் மூடப்பெற்ற பறைக் கருவியாகும். இதனை பிற்காலத்தில் சல்லரி எனவும் அழைத்தனர்.

"அரிக்கூடு இன்இயம் கறங்க நேர்நிறுத்து" (ம.கா : 612)

இதனை அரித்து எழும் ஓசையை உடைய சல்லிகை கரடிகை ஆகிய இரண்டும் என்கின்றனர் உரையாசிரியர்கள்.

"தேரை ஒலியின் மானச் சீரமைத்துச்

சில்லரி கறங்கும் சிறுபல் லியத்தோடு" (அகநா. 301 : 19-20)
என்று அகநானூறு கூறுகின்றது.

சில்லரி தேரையின் ஒலியை ஒத்த ஒலியை வெளிப்படுத்தும் கருவியாகும். தனியாகவும் சங்கு, தரை, முரசு போன்ற கருவிகளுடனும் இது இசைக்கப்பெறும் எனக்கூறப்பெறுகிறது.

கொட்டு

கொட்டப்படும் அனைத்து இசைக்கருவிகளும் கொட்டு எனப் பெயர்பெறும்.

"மள்ளர் கொட்டின் மஞ்ஞை ஆனும்" (ஐங்கு. 371 : 1)

வீரர்கள் அடிக்கும் கொட்டின் ஒலியைக் கேட்ட மயில்கள் ஆடுகின்றன. வீரர்கள் அடிப்பது போர்ப்பறை அந்தப்பறையே இங்கு கொட்டு என வழங்கப்பெறுகின்றது என்று ஐங்குறுநூறு சுட்டிச் செல்கின்றது.

தட்டை

தினைப்புனக் காவலில் இருப்பவர்கள் பறவைகளை விரட்டுவதற்காக அடித்து முழக்கப்பெறும் இசைக்கருவி தட்டை எனப்பெறும். தட்டி ஒலி எழுப்பப் பெறுவதால் தட்டை எனப் பெயர் பெற்றிருக்கக்கூடும்.

"...கொடிச்சி
அவ்வாய்த் தட்டையொடு அவனை யாகென" (நற். 134 : 4-5)

"... அவ்வாய்த்
தட்டையும் புடைக்க கவறும் தொடுக்கென" (நற். 206 : 3-4)

மேற்கண்ட பாடல்கள் பறவை விரட்டப் பயன்படும் கருவியாகவே தட்டையைக் குறிப்பிடுகின்றன.

குளிர்

தட்டையைப் போல தினைப்புனத்தில் உள்ள பறவைகளை விரட்டப் பயன்பட்ட கருவி குளிர் ஆகும்.

"படுகிளி கடியுங் கொடிச்சிகைக் குளிரே
இசையின் இசையா இன்பாணித்தே" (குறுந். 291 : 2-3)

குளிர் பற்றி இதுதவிர விரிவான தகவல்கள் கிடைக்கப்பெறவில்லை.

முற்காலத் துளைக்கருவிகள்

மனித பண்பாட்டுப் பரிணாம வளர்ச்சியின் காரணமாகத் தனது உணர்வுகளைப் பகிர்ந்து கொள்ளக் கருவிகளைப் பயன்படுத்தத் தொடங்கினான். இவை ஆதிகாலத்தில் கருவிகளாக மட்டுமே பயன்பட்டன. காலப்போக்கில் பண்படுத்தப்பெற்ற இசைக்கருவிகளாக மாற்றமடைந்தன.

சங்க காலத்தில் பல்வேறு வகையான இசைக்கருவிகள் வழக்கில் இருந்துள்ளன. அவற்றுள் சில இங்கு ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொள்ளப் பெற்றுள்ளன. அதில் துளைக்கருவிகள் என்னும் பிரிவில் சங்கு, குழல், கொம்பு, தூம்பு ஆகியவற்றின் தோற்றம் பயன்பாடு ஆகியவை சான்றுகளுடன் விளக்கப்பெறுகின்றன.

சங்கு

துணைக்கருவிகளில் இயற்கையாக தோன்றியது சங்கு ஆகும். அலையின் வேகத்தால் தூக்கி எறியப்பட்ட சங்கின் முனை பாறைகளில் மீது மோதி துளை ஏற்படுகிறது. இத்துளை வழியாக காற்றுப் புகுந்து வெளியேறும்போது ஓர் ஓசை எழுகிறது. இதனைக் கண்ட மனிதன் செயற்கையாக சங்கினைத் துளையிட்டுப் பயன்படுத்தினான் என்பது வாய்மொழி வரலாறு.

பண்டைக்காலம் தொட்டு இக்காலம் வரை சங்கு பயன்பாட்டில் இருந்து வருகின்றது. ஆணின் பிறப்பு, வதுவை, இறப்பு, பெண்ணின் பிறப்பு, பூப்பு, வதுவை, இறப்பு ஆகிய சடங்குகளில் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. சங்கில்

இருந்து வெளிப்படும் ஓசைக்கு இனிமை இல்லை. அதிக ஓசையுடன் சீரான ஒலியுடன் வெளிப்படும். இவ்வோசை நீண்ட தூரத்திற்குக் கேட்கும் தன்மையுடையது திருமாலின் கருவியாகவும் இது உள்ளது.

சங்குகளில் இரண்டு வகைகள் உள்ளன. அவைகளாவன, வலம்புரிச்சங்கு, இடம்புரிச்சங்கு என்பனவாகும். காலை, மாலை என இரு பொழுதுகளையும் உணர்த்தும் கருவியாக இது பயன்பட்டுள்ளது. இன்றளவும் கிராமங்களை ஒட்டிய நகரங்களில் மின்சாரச் சங்குகள் இருப்பதைக் காணலாம்.

“அந்தரப் பல்லியங் கறங்கத் திண்காழ்
வயிரெழுந் திசைப்ப வால்வளை ஞரல
உரந்தலை கொண்ட வுருமிடி முரசமொடு
பல்வொறி மஞ்ஞை வெல்கொழ அகவ” (திருமுரு : 119 - 122)

வயிர், பல்லியம், வளை, முரசம் ஆகியவற்றுடன் சங்கு இசைக்கப்பெற்றது எனவும் சங்கொலி மற்ற கருவிகளின் ஒலிகளில் இருந்து மாறுபட்டது என்று திருமுருகாற்றுப்படை குறிப்பிடுகின்றது.

வீரயுகக்காலங்களில் போர்க்களத்தில் இசைக்கருவிக்கான பயன்பாடு குறிப்பிடத்தக்கதாய் இருந்திருக்கிறது. போர்ப்படைகளில் குதிரைப்படையின் ஒலிபோல சங்கு ஒலித்திருக்கின்றது. போர்ப் பாசறையில் ஓயாது சங்கு ஒலித்துக் கொண்டிருக்கும். வெற்றி பெற்ற பின் அவ்வெற்றியை அறிவிக்கவும் கொம்போடு சேர்ந்து சங்கு ஒலிக்கப் பெற்றிருக்கின்றது என்பதனை,

“வளை ரல வயிர் சூர்ப்ப” (ம.கா : 185)

“கோடு முழங்கு இமிழிசை எடுப்பும்” (பதிற். 50 : 25)

“வயங்கு கதிர் வயிரெடு வலம்புரி ஆர்ப்ப” (பதிற். 67 : 6)

“வயிரும் வளையும் ஆர்ப்ப வலனேர்பு” (முல்லை : 91)
இப்பாடலடிகள் உணர்த்துகின்றன.

இன்று சங்குகளின் பயன்பாடு குறைந்து கொண்டு வருகின்றது. குறிப்பாக நகர்ப்புறங்களில் சங்கின் பயன்பாடு முற்றிலுமாகக் குறைந்துவிட்டது.

குழல்

துளைக்கருவிகளில் ஊது கருவிகள் என்ற நிலைகளில் முதலில் தோன்றியது சங்காகும், அதைத் தொடர்ந்து குழல் தோற்றம் பெற்றது சங்க இலக்கியங்களில் குழல் பற்றிய குறிப்புகள் ஏராளமாக உள்ளன.

குழலினை நான்கு வகைகளாக பகுத்துள்ளனர். அவை அடுக்குக் குழல்கள், விசில் குழல்கள், மூக்கினால் ஊதப்பெறும் குழல்கள், பக்கவாட்டில் ஊதப்பெறும் குழல்கள் என்பனவாகும். குழல் என்னும் கருவி தமிழிசையில் இடம்பெற்றிருப்பதைப் போன்று மேற்கிந்திய இசையிலும் இடம் பெற்றுள்ளது. உலகின் பல்வேறு நாடுகளிலும் இது இன்றளவும் மங்காத புகழினைக் கொண்டுள்ளது.

குழல் தொடக்க காலத்தில் மணல், மரம் ஆகியவற்றில் செய்யப்பெற்றது தற்போது மூங்கில், உலோகம் ஆகியவற்றிலும் செய்யப்பெறுகின்றன. ஓரிரு துளைகளைக் கொண்ட குழல், ஐந்து துளை, ஏழ்துழையாக வளர்ச்சி பெற்று வந்துள்ளது. இதற்கு வங்கியம் என்ற பெயரும் உண்டு. யாழினைப் போன்று குழலுக்கு அதிகமாக விளக்கங்கள் இல்லை. இருப்பினும் குறிப்புகள் அதிகமாக உள்ளன.

“ஒருதிறம் கண்ணர் குழலின் கரைபு எழ” (பரி. 17 : 11)

குழலினைத் தனியாக இசைத்த செய்தியையும் கண்ணார் குழல் என்று கூறியிருப்பதினால் கணுக்களை உடைய மூங்கில் குழல் என்பதையும் இப்பரிபாடலடி கொண்டு அறிய முடிகின்றது.

குழலின் வகைகள்

முற்காலத்தில் ஆம்பல்குழல், கொன்றைக் குழல் எனும் இருவகையான குழல்கள் பதிவாகியுள்ளன. முல்லை நிலத்தின் பல இடங்களிலும் ஆம்பல் என்னும் பண்ணை இனிமையான குழலில் பலமுறை இசைப்பர். பசுக்களைக் கூட்டுவதற்கு ஆயர்கள் குழலில் பண்களை இசைத்துள்ளனர்.

ஆம்பற் குழலில் ஊதுகின்ற இசை தலைவியைக் கலக்கமுறச் செய்துள்ளது. தோற்கருவிகளை இசைக்கின்ற பொழுது பின்னணியாகக் குழல் ஊதப்பட்டுள்ளது. இக்குழல் குறித்து,

"ஆம்பல் அம் தீவ்குழல் தெள்வின் பயிற்ற" (குறி : 222)

"ஆபெயர் கோவலர் ஆம்பலொடு அளைஇப்" (அகநா. 214 : 12)

"ஆம்பற் குழலால் பயிர் பயிர் எம் படப்பைக்" (கலி. 108 : 62)

"ஆம்பல் அம் குழலின் ஏங்கி" (நற். 113 : 11)

"தீங்குழல் ஆம்பலின் இனிய இமிரும்" (ஐங்கு. 215 : 4)

எனும் அடிகள் சுட்டுகின்றன.

கொன்றைக்குழல்

கொன்றைக்குழல் என்பது கொன்றைக் காயைக் குடைந்து செய்யும் குழல் என்பதைச் சங்க இலக்கியம் தருகின்றது. தீக்கட்டைக் கோலினைத் தீயினில் காய்ச்சி கொன்றைக் காய்களில் துளையிட்டு அதில் பண்ணிசைத்துப் பாடியுள்ளனர்.

"கொன்றைக் குழற்பழம்" (ஐங்கு. 458 : 1)

"நெலிகோல் கொண்ட பெருவிறல் ஞெகிழ்ச்
செந்தீத் தோட்ட கருந்துளைக் குழலின்
இன் தீம் பாலை முனையின் குமிழின்" (பெரும்பா : 178 : 180)

இவ்வாறு கொன்றைக் குழல் இசைக்கப்பெற்றுள்ளமையை அறிய முடிகிறது.

தூம்பு

முற்காலப் பயன்பாட்டில் இருந்த துளைக்கருவிகளில் ஒன்று கண்விடு தூம்பு. இக்கருவி பெருவங்கியம் என்றும் அழைக்கப்பெறும். நீண்ட மூங்கிலைத் துளையிட்டு தூம்பு செய்தனர். இது குழலை விடப்பெரிதாக இருந்திருக்க வேண்டும் என்பதை,

"கண்ணறுத் தியற்றிய தூம்பொடு" (பதிற்று. 41 : 4)

என்ற பாடலடி உணர்த்துகின்றது. தூம்பு யானையின் துதிக்கை போன்றது என்பதனை,

"ஓங்குபு வேழத்துத் தூம்புடைத் திரள்கால்" (ஐங். 16 : 1)

"காம்பு கண்டன்ன தூம்புடை, வேழத்து" (ஐங். 20 : 3)

"தூம்புடைத் தடக் கை வாயொடு நுமிந்து" (புறம். 19 : 10)

"செறிநடைப் பிடியொடு களிறுபுணர்ந் தென்னக
குறுந்நெடுந் தூம்பொடு முடிவுப்புணர்ந்த திசைப்ப" (அகநா. 301 : 16-17)

தூம்பின் ஓசை யானையின் பிளிறல் போன்று இருந்தது என்பதை இப்பாடலடிகள் உணர்த்துகின்றன.

கொம்பு

இது மிகப்பழமை வாய்ந்த கருவியாகும். ஆதிமனிதன் குழல், யாழ் ஆகிய கருவிகளைப் பயன்படுத்துவதற்கு முன் பயன்பாட்டில் இருந்த கருவியாகக் கொம்பு உள்ளது. கொம்புகள் விலங்குகளின் கொம்புகள், எலும்புகள், மனித எலும்புகள் போன்றவற்றால் செய்யப்பெற்றன. பழங்குடி மக்களினும் இன்றளவும் பயன்பாட்டில் இருக்கும் இசைக்கருவியாகும். இது தொடக்க காலத்தில் நீளமாகவும், பின்பு C என்ற ஆங்கில எழுத்து வடிவத்திலும், பின்பு S என்ற ஆங்கில எழுத்து வடிவத்திலும் பரிணாம வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது. இது நான்கு பகுதிகளைக் கொண்டது. கொம்பிலிருந்து வரும் ஓசை யானையின் பிளிறலையும், இடியோசையையும் ஒத்து இருக்கும்.

அதிகமான காற்றை உட்செலுத்தி இசைக்க வேண்டிய கருவியாகும். போர்க்காலங்கள், மங்கலங்கள், திருவிழாக்கள், அமங்கலங்களில் பயன்பெற்றுள்ளது. வட இந்திய மாநிலங்களிலும், தென்னிந்தியாவில் கேரளா, தமிழ்நாட்டின் சில பகுதிகளிலும் இது வழக்கத்தில் உள்ளது. சங்க இலக்கியத்தில் கொம்பு வயிர் எனவும் அழைக்கப்பெற்றுள்ளது. காலத்தால் முற்றிய மரத்தில் செய்யப்பட்டிருக்கலாம் என்பதனைக் கீழ்வரும் பாடலுணர்த்துகிறது.

"திண்காழ்
வயிர் எழுந்து இசைப்ப" (திருமு : 119 - 120)

"வயங்கு கதிர் வயிரொடு வலம்புரி ஆர்ப்ப" (பதிற். 67:6)

போர்க்களத்தில் வீரர்களை உற்சாகப்படுத்தும் நோக்கத்திற்காக இசைக்கருவிகள் முழங்கப்படும். அதில் கொம்பு இன்றியமையா இடம் வகிக்கும்.

"சிறுகட்பன்றிப் பெருநிரை கூடிய
முதைப் புனம் காவலர் நினைத்திருந்தும் ஊதும்
கருங்கோட்டு ஓசையொடு ஒடுங்கு வந்து இசைக்கும்"

(அகநா. 94 : 9-11)

குரவைக் கூத்தாடும் இடத்தில் பயன்படுத்தப்பெறும் இசைக்கருவிகளில் கொம்பு இன்றியமையாததாக இருந்துள்ளது.

கொம்புகள் இன்றளவும் ஓரிரு இடங்களில் பயன்பாட்டில் இருந்து வந்தாலும், அழிந்து வரும் இசைக்கருவிகளில் இதுவும் ஒன்றாகும்.

தொகுப்புரை

இசை என்ற சொல்லுக்கு மக்களுடைய மனதை வசப்படுத்துவது, அசைவிப்பது என்பது பொருளாகும். இசையில் விழாக்கள் சிறக்கின்றன. இன்பம் தருவதுடன் வீர வேகத்தையும் தருகிறது. விளையாட்டு வீரர்களும் இதனை விரும்புகின்றனர். பலவகையாக எழுந்து பல்வகை வினாப் பயன்களுக்கு ஊக்கமாக அமைகின்றன.

இசைக்கு மனிதர்கள் மட்டுமல்ல, விலங்குகளும் மயங்குகின்றன. இன்றளவும் மகுடி என்ற இசைக்கருவிக்கு மயங்கி பாம்புகள் வருகின்றன.

பண்பட்ட எல்லா இனங்களும் தத்தமக்குரிய இசை மரபுகளைக் கொண்டுள்ளன. காடுவாழ் மாந்தரும் நாடோடி இனங்களும் கூட தமக்கே உரிய இசை மரபுகளைக் கொண்டுள்ளனர்.

மனிதன் தன் உள்ளத்தில் உணரும் ஆழ்ந்த உணர்ச்சியை பரம்பொருளுக்கு அறிவிக்க இசை ஒன்றினால் தான் முடியும்.

முற்காலத்தில் தமிழர்கள் நிரம்பிய இசையறிவினைப் பெற்றிருந்தனர் என்பதற்குச் சங்கப்பாடல்கள் அதிகமான சான்றுகளைப் பகர்கின்றன. குறிப்பாக பரிபாடல் பண்ணமைக்கப்பெற்ற பாடல்களைக் கொண்டுள்ளது குறிக்கத்தக்கது.

குரலிசை, கருவியிசை ஆகியவற்றில் முற்காலத் தமிழர்கள் வல்லவர்களாக இருந்துள்ளனர். வாழ்க்கையின் ஒவ்வொரு நிகழ்வினும் இசைக்கு இன்றியமையா இடம் கொடுத்துள்ளனர். பிறப்பு முதல் இறப்பு வரை இது தொடர்ந்து வந்துள்ளது.

இயற்கை ஒலிகளையும், இசையொலிகளையும் ஒப்பிட்டுப் பார்த்து அதிலிருக்கும் நுட்பங்களை அறிந்து பயன்படுத்தியுள்ளனர் என்பதன் மூலம் பண்டைத்தமிழரின் இசையாற்றல் புலனாகிறது.

இசைக்கருவிகளை இயற்கை ஒலிகளை ஒப்புமைப்படுத்திக் கண்டுபிடித்தனா். ஒவ்வொரு இசைக்கருவியைத் தனித்தனியாக இசைத்தும், கூட்டாக இணைத்தும் இசைத்து மகிழ்ந்துள்ளனா்.

இசைக்கருவிகளை, தோற்கருவிகள், துணைக்கருவிகள், யாழ்கள் என வகைப்படுத்தி அவற்றுக்குள்ளும் பல்வேறு வகைகளில் அவற்றை உருவாக்கிய ஆற்றல் கொண்டவா்கள்.

மனித சமூகத்தில் உயா்ந்த இடத்தில் இருப்பவா்கள் முதல் கடைக் கோடியில் இருப்பவா் வரை அவரது வாழ்வின் ஓா் அங்கமாக இசை இருந்துள்ளது. குறிப்பாக இதனை இயல்பாகவே சங்ககால மக்கள் பெற்றுள்ளனா். இசையோடு ஆடல் கலையும் பேசப்பெறுகிறது. இரண்டையும் ஒரு நாணயத்தின் இரு பக்கங்கள் போலக் கருதினா். ஆடுவோா்க்கு பாடும் ஆற்றலும், பாடுவோா்க்கு ஆடும் ஆற்றலும் இருந்ததை அறிய முடிகிறது.

இயற்கையை உற்றுநோக்கியதன் விளைவாகப் படைப்பாற்றல் சிந்தனையை உருவாக்கிப் பல்வேறு நுட்பங்களுடன் இசையை வடிவமைத்த பெருமை பண்டைக்கால மக்களைச் சாரும்.

சான்றெண் விளக்கம்

1. ஏ.என்.பெருமாள், ‘தமிழர் இசை’ ப - 1
2. இரா.கலைவாணி, சு.தமிழ்வேலு, ‘சங்க இலக்கியத்தில் இசை’ ப - 6
3. மேலது., ப - 6
4. மேலது., ப - 6
5. மேலது., ப - 12
6. திரை இசைப்பாடல் (கௌரி மனோகரி)
7. ஏ.என்.பெருமாள், ‘தமிழர் இசை’ ப - 5
8. க.பொன்னையா பிள்ளை, ‘இசையியல்’ ப - 10
9. க.பொன்னையா பிள்ளை, ‘இசையியல்’ ப - 23
10. பி.எல்.முத்தையா, ‘இசை தோன்றிய கதை’ ப - 7
11. மேலது., ப - 35
12. ஏ.என்.பெருமாள், ‘தமிழர் இசை’ ப - 18
13. மேலது., ப - 19
14. எஸ்.செயலெட்சுமி, ‘தமிழிசை இலக்கண மரபு’ ப - 17
15. மேலது., ப - 19
16. வே.ரா.தெய்வ சிகாமணி கவுண்டர், ‘பஞ்சமரபு’ ப - 17
17. எஸ்.செயலெட்சுமி, ‘தமிழிசை இலக்கண மரபு’ ப - 20
18. ந.மு.வேங்கடசாமி, நாட்டார் (உ.ஆ) ‘சிலப்பதிகாரம்’ ப - 26
19. எஸ்.செயலெட்சுமி, ‘தமிழிசை இலக்கண மரபு’ ப - 28
20. து.தனபாண்டியன், ‘நுண்ணுலகங்களும் இராகங்களும்’ ப - 164
21. இரா.கலைவாணி, சு.தமிழ்வேலு, ‘சங்க இலக்கியத்தில் இசை’ ப - 36
22. எஸ்.செயலெட்சுமி, ‘தமிழிசை இலக்கண மரபு’ ப - 20
23. ஏ.என்.பெருமாள், ‘தமிழர் இசை’ ப - 16
24. மேலது., ப - 16
25. மேலது., ப - 45
26. மேலது., ப - 47
27. மேலது., ப - 49
28. இரா.கலைவாணி, சு.தமிழ்வேலு, ‘சங்க இலக்கியத்தில் இசை’ ப - 109

29. மேலது., ப - 109
30. மேலது., ப - 109
31. மேலது., ப - 123
32. மேலது., ப - 127
33. மேலது., ப - 137
34. மேலது., ப - 137
35. ஏ.என்.பெருமாள், ‘தமிழர் இசை’ ப - 56
36. இரா.கலைவாணி, சு.தமிழ்வேலு, ‘சங்க இலக்கியத்தில் இசை’ ப - 231
37. வி.ப.க.சுந்தரம், ‘தமிழிசைக் களஞ்சியம்’ ப - 77
38. இரா.கலைவாணி, சு.தமிழ்வேலு, ‘இலக்கியத்தில் இசை’ ப - 235
39. செ.வைத்திலிங்கன், ‘தமிழ்ப்பண்பாட்டு வரலாறு’ ப - 316
40. இரா.கலைவாணி, சு.தமிழ்வேலு, ‘சங்க இலக்கியத்தில் இசை’ ப - 149
41. மேலது., ப - 147

இயல் இரண்டு
இடைக்காலத்தில் தமிழர் இசை

உயிர் பிறந்திடும் முன்னே ஒலி பிறந்தது. அந்த ஒலி பிறக்கின்ற போதே இசையாய் உருவெடுத்தது. அந்த இசை தமிழர்களின் இயற்கை உணர்வாலும் அறிவாலும் ஆற்றலாலும் குரல் இசை, கருவி இசை என உருப்பெற்றுத் தமிழர் இசையாக வளர்ந்தது. பண்டைக்காலம் தொட்டே தனித்த தன்மையுடன் விளங்கி பிற தேசத்திற்கும் பரவி வந்த தமிழர் இசைக்கு ஒரு தடை ஏற்பட்டது. இடைக்காலத்தில் அவ்வாறு ஏற்பட்டதன் விளைவாக இசை மறுப்பு, இசை வீழ்ச்சி, இசையில் மாற்றம் ஆகியன நிகழ்ந்தன. தமிழர் இசையின் தனித்தன்மைகள் அயலர்களால் இருட்டடிப்புச் செய்யப்பெற்றது. அந்த இருட்டடிப்பினைத் தமிழ் அறிஞர்கள் வெளிச்சம் கொண்டு விரட்டியடித்து மீண்டும் புத்துயிர் அளித்த செய்திகளை “இடைக்காலத்தில் தமிழர் இசை” என்ற இவ்வியல் விளக்குகின்றது.

பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்கள்

பண்டைக்காலங்களில் இசைக்கெனத் தனித்தனியான நூல்கள் படைக்கப்பெற்றாலும், அனைத்து இலக்கிய வகைகளும் இசையமைப்பு முறையிலேயே அமைக்கப்பெற்றுள்ளன என்பது கண்கூடு. ஏனெனில், வெண்பா, ஆசிரியப்பா, கலிப்பா, வஞ்சிப்பா. மருட்பா என்ற பல வகைகளுக்குள் அவை உள்ளடங்கியே காணப்பெற்றன, படைக்கப்பெற்றன. பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களிலும் இசை பற்றிய செய்திகளும், இசை மறுப்புச் செய்திகளும் காணப்பெறுகின்றன.

பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் அறத்திற்கு முக்கியத்துவம் தந்து இசையைப் பற்றிய செய்திகளைக் குறைவாகத் தந்துள்ளனர். எனினும் இசை மறுப்பு என்பது நேரடியாக இல்லை. ஒருசில இடங்களில் இசை காமத்தினை மிகுவிக்கும் என்ற கருத்துக்கள் காட்டப்பெறுகின்றன. இருப்பினும் காப்பியக் காலத்தில் அந்நிலை மாறி ஒருசில இடங்களில் இசையை நேரடியாக மறுக்கும் கருத்துக்கள் எடுத்துரைக்கப்பெறுகின்றன.

திருக்குறள்

அறம் பொருள் இன்பம் என்கிற மூன்று பாடு பொருள்களைக் கொண்டு அமைந்த திருக்குறள். மூன்று இடங்களில் மட்டுமே இசை பற்றிய செய்திகளைக் கூறுகிறது. திருக்குறள் இசை நூலாக இல்லாதிருந்தாலும்

உவமையாக ஒருசில இசைச் செய்திகளைக் கொண்டுள்ளது. அதன் மூலமாக அக்காலத்தில் இருந்த இசையின் நிலையை அறிய முடிகின்றது.

"பண்ணெல்லாம் பாடற்கு இசைபின்றேல்" (திரு. 573)

என்ற குறளில் பாடலுக்குப் பண்போலக் கண்ணுக்குக் கண்ணோட்டம் முக்கியம் என்று சொல்கிறார். இங்கு பாடல், பண்குறித்த செய்தியும், அதன் முக்கியத்துவமும் கூறப்படுகின்றது. மேலும் திருக்குறளில் யாழ் என்ற இசைக்கருவி இரண்டிடங்களில் சொல்லப்பெறுகிறது.

"குழலினிது யாழினிது என்ப" (திரு. 66)

இங்கு குழலின் ஓசையும், பண்ணினைப் பற்றிய யாழினோசையும் மிக இனிது என்று திருவள்ளுவர் எழுதியுள்ளார். இவரின் கருத்துப்படி குழல் பரதத்துக்கே துணைக்கருவியாக இசைக்கப்பட்டது என்பது புலனாகிறது.

"துணைகொடிது யாழ்கோடு செவ்விது" (திரு. 279)

அம்பு நேராக இருப்பினும் அதன் செயல் கொடுமையானது. யாழ் கோட்டில் வளைந்திருப்பினும் அதன் செயல்கள் இன்பத்தைச் செய்யும் என்று கூறுகிறார். இதன்வழி சங்கம் மருவிய காலத்துக் காணப்பட்ட இசையறிவு பற்றியும், இசைக்கருவிகள் பற்றியும் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

நான்மணிக்கடிகை

நல்ல மணியான நான்கு கருத்துக்கள் கூறும் நான்மணிக்கடிகையில் இசைச்செய்திகள் காணப்படுகின்றன. பறையொலியின் கொடுமையைக் கேட்ட அசுனமா உயிர்விடும் என்ற பல நூல்கள் கூறும் கருத்தினையே

"பறைபட வாழா அசுனமா" (நான்மணி. 2 : 1)

என்று நான்மணிக்கடிகை குறிப்பிடுகின்றது.

மேலும்,

"பறைநன்று பண்ணமையா யாழின்" (நான்மணி. 15 : 1)

என்று மற்றொரு பாடல் சொல்லுகின்றது. யாழ் நரம்பு நன்கு இறுக்கிக் கட்டப்பட்டு இருத்தல் வேண்டும். இல்லையாயின் அதன் ஓசையை விடக்

கொடுமையான பறையோசை மேல் என்கிறது. இப்பாடலடி இங்கு யாழின் தன்மையும், அதன் பயன்படுத்தும் முறை குறித்தும், பறை என்ற இசைக்கருவியின் ஓசையின் தன்மை குறித்தும் விளக்கப்படுகிறது.

ஏலாதி

சமணர்கள் இயற்றிய அற இலக்கியங்களுள் இசையைப் பற்றிக் குறிப்பிடுவது இல்லை. குறிப்பிட்டாலும் அவற்றின் சிறப்பு துலங்கக் கூறுவதில்லை. ஏலாதி என்ற நூலும் கலைகளுக்கு எதிரான கருத்துக்களையே கூறியுள்ளது.

நாடகக்கலைக்கு எதிரான குரல் எழுப்பப் பெற்றுள்ளதை இந்தப் பாடலில் காணமுடிகிறது.

இதனையே,

“பாடகம் சாராமனம் பத்திலார்தாம் விழையும்
நாடகம் சாராமை நாடுங்கால் - நாடகம்
சேர்ந்தால் பகைபழி தீச்சொல்லே சாக்காடே
தீர்ந்தார் போல் தீரா வரும்” (ஏலாதி. 25)

என ஏலாதி உணர்த்துகிறது.

மேலும், மற்றொரு பாடல் இசையைத் தாக்குவதாக,

“உன்னீர் வழங்குளம் கூவல் விழிப்புரை
தண்ணீரே அம்பலம்தான் பாற்பகுத்தான் - பன்னீர
பாடலோ டாடல் முயன்றுயர் செல்வானாய்
கூடலோ டூடலுளான் கூர்ந்து” (ஏலாதி. 51)

என்ற பாடல் அமைந்துள்ளது.

சமுதாய நலன்கள் பலவற்றை உயர்வாகக் குறிப்பிடும் பாடலில் இசை, ஆடல், கூடல் ஆகிய வாழ்வின்பக் கூறுகள் வன்மையாகக் குறை கூறப்பட்டுள்ளதைக் காணமுடிகிறது.

ஏலாதியைப் போன்று ஏனைய நூல்கள் கலைகளைப் பெரிதும் மறுக்கவில்லை, ஆதரிக்கவும் இல்லை. இவற்றை நோக்குகின்ற பொழுது

சங்ககால இசை உணர்வு பதினெண்கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் எழுந்த காலத்தில் பெரிய அளவில் வளர்ச்சியின்றி இருந்திருக்கின்றது என்பதை அறிய முடிகின்றது. ஆனால் அழிக்கப்படவில்லை. தமிழிசை மரபு சிலரால் காப்பாற்றப் பெற்றுள்ளது. கலைஞர்கள் தங்களுடைய ஆதரவற்ற நிலையிலும் கலைகளை மறவாது காத்துள்ளமையை இலக்கியங்கள் சுட்டுகின்றன.

சிலப்பதிகாரத்தில் தமிழர் இசை

தமிழ் மொழியில் தோன்றிய தலைசிறந்த இலக்கியங்களுள் ஒன்று சிலப்பதிகாரம். இது முத்தமிழ்க் காப்பியம் என்று வழங்கப்பெறுகிறது. இந்நூலில் இசையாசிரியர், கவிஞன், குழலோன், தண்ணுமையோன், யாழோன் ஆகியோரின் இலக்கணங்களும் அமைதிகளும் கூறப்பெற்றுள்ளன. அவை மட்டுமின்றி அரங்கின் அமைதி, அரங்கிலே புகுந்து ஆடுகின்ற இயல்பு போன்றவற்றையும் இளங்கோவடிகள் கூறுகிறார்.

இசையாசிரியன் அமைதி

வீணையோடும், புல்லாங்குழலோடும், மிருதங்கத்தோடும் கலந்து போகும்படியாகப் பாடக்கூடியவனாகவும், கூத்து ஆடல் இவற்றின் எல்லாப் பாகுபாடுகளையும் நன்றாகக் கற்று அறிந்தவனாயும், இந்த ஆட்டங்களுடன் சேர்ந்து பாடுவதற்கென்று பாடப்படும் பாட்டு, ஆடலுக்கேற்றபடி பொருந்தும்படியாகவும் இனிமை தரும்படியாக சமயோசிதமாகக் கையாளத் தெரிந்தவனாகவும், பாட்டில் அன்னியச் சொற்களின் ஓசைகள் கலக்க நேர்ந்தால் அந்த அன்னியப் பதங்களைத் தமிழ்மொழி ஓசையோடு கலந்து போகும்படிச் செய்வதற்குப் போதுமான பிறமொழி அறிந்த வல்லமையும், பாடலில் உள்ள கவிஞனுடைய கருத்து நடனத்தின் பக்கத்துக்கு முரண்பட நேர்ந்தால் உடனே அதனைக் கண்டறிந்து சரிபடுத்துவிடக்கூடிய கல்வி, கேள்வி ஞானமுள்ளவனாகவும் இசையாசிரியன் இருக்க வேண்டும் என்பதை,

"யாழுங் குழலும் சீலரும் மிடனும்
தாழ்குரல் தண்ணுமை ஆடலொ டிவற்றின்
இசைந்த பாடல் இசையுடன் படுத்து
வரிக்கும் ஆடற்கும் உரிப்பொருள் இயக்கத்
தேசிகத் திருவின் ஓசை கடைபிடித்துத்

தேசிகத் திருவின் ஓசை யெல்லாம்
ஆசின் நுணர்ந்த அறிவின னாகிக்
கவியது குறிப்பும் ஆடற் றொகுதியும்
பகுதிப் பாடலும் கொளுத்துங் காலை
வசையறு கேள்வி வகுத்தனன் விரிக்கும்
அசையா மரபின் இசையோன் தானும்"

(சிலம்பு. அ.ந.உ. 3 : 26-36)

என்று சிலம்பு சுட்டுகிறது. இப்பகுதியில் யாழைப்பற்றியும் குழலைப்பற்றியும் சொல்லுகிறார். ஏழு சுரங்களைப் பற்றியும் சொல்லி அந்தச் சுரங்களிலிருந்துதான் சங்கீதம் பிறக்கும் என்றும் சொல்லப்பெறுகிறது. குரலின் சாரீரத்தைச் சாரீர வீணை என்றும் தொடங்கி அந்த சாரீர வீணையான மனித சாரீரத்தின் தத்துவங்களைச் சிறப்பைப் பேசுகின்றார். குரல் அல்லது தொண்டை, அல்லது சாரீரம் என்று பொருள் தருகின்ற மிடறு என்ற பதத்தை விளக்குகின்றார். உடல் பஞ்சபூத சேர்க்கையினால் உண்டானதென்றும் உடலிலுள்ள ஒவ்வொரு பாகமும் ஒவ்வொரு பூதத்தைச் சேர்ந்ததென்றும் சொல்லித் தேகத்திலுள்ள பூத குணங்கள் இருபத்தைந்தையும் சொல்லுகின்றார். அதன்பிறகு தச வாயுக்களையும் தச நாடிகளையும் சொல்லுகின்றார். பின் மூலாதாரத்தில் எழுபத்திரண்டாயிரம் நாடிகளும் பீர்க்கங்கட்டின் மூன்று கண்ணும் போல இடை, பிங்கலை சுழுமுனை என்றும், மூன்று நாடிகளுமாய், நடுவி இன்ற சுழுமுனை தவிர்த்த மற்ற இரண்டினும் மேல் நோக்கியேறி இரண்டு முக்காலும் ஓரோர் பாரிசத்துக்கு ஐந்து நாழிகையாகக் கொண்டு ஒரு மாத்திரையில் நூற்றிருபத்தைந்து சுவாசமாய் ஒரு சுவாசத்திலே பன்னிரண்டு குலி அளவு புறப்பட்டு நாலாங்குலி தேய்ந்து' என விரலடங்குகின்றது. இது சுவாசக் காற்று எனக் கொள்ளுதல் வேண்டும் எனக் கூறுகிறார் அடியார்க்கு நல்லார்.

வண்ணக் கூறுபாடுகளையும், இருவகைத் தாளக் கூறுபாட்டையும், பாலை நிலையினையும், பண்ணு நிலையினையும் நிலப்பகையத்தும் துய்த்தாக்காட்டும் என அடியார்க்கு நல்லார் தன் மேற்கோலில் கூறுகிறார். இதனையே,

"சீருமென்றது
செய்முறை உறழ்யே மெய்ந்நிலை கொட்டல்
நீட்டல் நிமிர்த்தல்"

**"பூதமுதற் சாதனந்தாம் புற்கலத்தின் மத்திமதது
நாதமுத லாமெழுத்து நாலாகி ___ வீதி
வருவரத்தாற் றானத்தால் வந்து வெளிப்பட்டு
இருவரத்தால் தோற்றம் இசைக்கு"**

**"மகரத்தி னொற்றால் சுருதி விரவும்
பகரும் குறல் நெடில்பா ரித்து ___ நிகரில்லாத்
தென்னா தெனாவென்று பாடுவேரல் ஆளத்தி
மன்னாவிச் சொல்லின் வகை"** (சிலம்பு. அ.ந.உ. 3: 26 - 36)

மாத்திரை என்பது இரண்டரை நாழிகையை எட்டுக் கூறிட்டு ஒரு கூறு என்று எழுதுகின்றார். பின் தச வாயுக்களின் இயல்புகளைச் சொல்கிறார். அதற்கு அடுத்தாக மூலதாரத்தினைச் சொல்கிறார். சாரீரத்தின் அளவு, அவரவர் கையால் தொன்னூற்றாறங்குலம் என்றும் இதில் மேலே நாற்பத்தேழரை அங்குலமும் விட்டு நடுகின்ற ஓரங்குலம் "மூலாதாரம்" அதற்கு மேல் விட்டு, நால்விரல் விட்டுப் பின்னாதாரம் என்று பேசுகிறார். இந்த மூலாதாரத்திலிருந்து எழுவதுதான் எழுத்து இவ்வாறு சாரீர வீணையிலிருந்து சங்கீத நாதம் தொடங்குகின்ற மாதிரியைச் சொல்கிறார்.

தொடக்கத்தில் மகர ஒற்றின் ஓசைதான் (ம்ம்ம்ம்..........) மூலாதாரத்திலிருந்து உந்தப்பெற்ற ஓசை இசையாக முதல் மிடறு என்ற குரலாக உதிக்கின்றது.

இதனையே,

**"குன்றாக் குறிலைந்தும் கோடா நெடிலைந்தும்
நின்றார்ந்த மந்தகரந் தவ்வொரு ___ நன்றாக
நீளத்தா லேழு நிதாசைத்தால் நின்றியங்க
ஆளத்தி யாமென் றிறி"** (சிலம்பு. அ.ந.உ. 3: 37 - 40)

என்கிறார் அடியார்க்கு நல்லார். மேலும் ஆளத்தி, அதன் வகையில் ஆளத்தி என்பது ஆலாபனை. இந்த ஆலாபனை, "தென்னா என்றும் 'தெனா' என்றும், 'தென்னாதென' என்றும் பாடப்படும். ஆலாபனைக்கு தகர, நகர, மகரம் - த,

ந, ம என்ற மூன்று எழுத்துக்களின் நீட்டலும் குறுக்கலும் தான் வருமென்றும், மற்ற எழுத்துக்கள் வராது என்றும் சொல்லிவிட்டு இங்ஙனம் மூலாதாரத்தில் தொடங்கிய எழுத்தின் நாதம் ஆளத்தியாய் பின் இசையென்றும் பண்ணென்றும் பெயராம் பெருந்தானம் எட்டினுள் கிரியைகள் எட்டாலும் பண்ணிப்படுத்தலால் பண் என்று பெயராயிற்று"[1] என்று விளக்கம் தருகின்றார்.

பெருந்தானம்

இசை பிறக்கும் இடங்கள் நெஞ்சு மிடறு, நாக்கு, மூக்கு, அண்ணம், உதடு, பல், தலை ஆகியவையாகும். இதனை, .

"பாவோ டணைத லிசையென்றார் பண்ணென்றார்
மேவார் பெருந்தானம் எட்டாலும் - பாவா
யெடுத்தல் முதலா இரு நான்கும் பண்ணிப்
படுத்தமையாற் பண்ணென்று பார்" (சிலம்பு. அ.ந.உ. 3: 41 - 44)

என்று அடியார்க்கு நல்லார் கூறுகிறார். மேலும்,

கிரிகைகளாக எடுத்தல், படுத்தல், நலிதல், கம்பிதம், குடிலம், ஒலி, உருட்டு, தாக்கு என இவ்வாறும், இசையாசிரியன் அமைதி பற்றிய பல்வேறு செய்தியையும் சிலப்பதிகாரம் மூலமாக அறிய முடிகிறது.

கவிஞன் அமைதி

இசைக்கும் ஆடலுக்கும் மொழி, அதாவது சாகித்யம் என்பது மிகவும் இன்றியமையாதது. இதனை எட்டு அடிகளால் சிலப்பதிகார ஆசிரியர் உணர்த்துகிறார். இசைக்குப் பாடல் இயற்றும் கவிஞன் தமிழ்நாட்டு மக்களின் பொதுமையான பார்வைக்கு உட்பட்டவனாய் இருத்தல் வேண்டும். இயல் இசை நாடகம் என்ற முத்தமிழையும் நன்குக் கற்றவனாக இருத்தல் வேண்டும். அதோடு மட்டுமின்றித் தமிழ்நாடு முழுவதிலும் இவனுடைய மொழி புரியுமாறு இருத்தல் முக்கியமானது. எனினும் தமிழ்நாட்டின் அனைத்துப் பகுதிகளிலும் உள்ள பழக்கச் சொற்களைக் கற்றிருக்க வேண்டியது இல்லை. ஆனால், ஆடலுக்கு ஒத்த பாட்டுக்களைப் பாட வேண்டிய சங்கீத வித்வானுடைய பாவங்களுக்குத் தகுந்த பதங்களைப் பயன்படுத்திப் பாட்டுக்களைச் செய்ய வல்லவனாக இருக்க வேண்டும். இராக தாளங்களின் அறிவு உடையவனாய்

இருக்க வேண்டும். பாடல்களில் கொச்சைச் சொற்கள், இகழ்ந்துரைத்தல் போன்றவைகள் இருத்தல் கூடாது.

“இமிழ்கடல் வரைப்பில் தமிழகம் அறியத்
தமிழ்முழு தறிந்த தன்மைய னாகி
வேத்தியல் பொதுவியல் என்றிரு திறத்தின
நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைபிடித்து
இசையோன் வக்கிரித் திட்டத்தை உணர்ந்தாங்கு
அசையா மரபி னுதுபட வைத்து
மாற்றோர் செய்த வசைமொழி யறிந்து
நாத்தொலை வில்லா நானூற் புலவனும்” (சிலம்பு. அ.ந.உ. 3:37-44)

இந்தப் பகுதியின் இறுதியில் உரையாசிரியர் ஒரு ‘இன்னோன் அல்லோன் செய்கு வகையில் தேற்றா மாந்தர் ஆரியம் போலக் கேட்டார்க்கெல்லாம் பெருநகை தருமே’ என்று குறிப்பிடுகிறார். அதாவது, “இப்படிப்பட்ட திறமைகள் இல்லாத ஒரு கவிஞன் பாட்டைச் செய்வானானால் அது வடமொழியை அறியாதவன் வடமொழியை உளறுவது போலக் கேட்கிறவர்களுக்கெல்லாம் பெருத்த சிரிப்பை உண்டாக்கும்” என்கிறார். உரையாசிரியர் இவ்வாறு கூறியதன் காரணம் எதுவாகிலும் ஆரிய மொழியைப் பற்றிய கருத்தை மட்டும் கவனிக்க வேண்டும். இவ்வாறு கவிஞனின் அமைதி பற்றிய செய்திகளைச் சிலப்பதிகாரம் தருகின்றது.

குழலோன் அமைதி

குழலாசிரியனுக்கு வாய்ப்பாட்டு, இசையாசிரியரைப் போலவே பொதுவான இராக தாள ஞானங்கள் எல்லாம் இருக்க வேண்டும் என்பதோடு சிறப்பாகச் சித்திரப் புணர்ப்பு என்றும், வஞ்சனைப் புணர்ப்பு என்றும் இரு வகை வாசிப்பு இருக்க வேண்டும் என்கிறார். இந்த சித்திரப் புணர்ப்பும் வஞ்சனைப் புணர்ப்பும் என்ன என்பதனைச் சரியாகச் சொல்லக்கூடிய நூல்களோ அறிந்தவர்களோ தற்போது இல்லை. ஆரோகன அவரோகனத்துக்கு விரல் பிடிப்பைப் பற்றிச் சிறிது கூறுகின்றார். குழல் வாசிப்போன் தாளத்துக்கும் கதிக்கும் மிருதங்காரனை ஒட்டி நிற்க வேண்டும் என்று, இச்சையிலும் இராகப்போக்கிலும் வீணையுடன் ஒட்டியிருக்கப் பார்த்துக் கொள்ள வேண்டும் என்றும்

குறிப்பிடுகிறார். முதனடை வாரம், கூடை, திரள் என்று நான்கு கதி (வேகம்)களைச் சொல்லுகின்றார். முதனடை வெகு மெதுவான நடையென்றும், திரள் மிக முருகிய நடையென்றும் கூறி, குழலோன் பெரும்பாலும், முதனடை, திரள், இரண்டையும் விட்டு மற்ற இரண்டு கதிகளால் வாசிக்க வேண்டும் என்றும் அந்த இரண்டினும் வாரம் சிறப்பு என்றும் சொல்லுகின்றார்.

"சொல்லிய இய்லபினிற் சித்திர வஞ்சனை
புல்லிய அறிந்து புணர்போன் பண்பின்
வர்த்தனை நான்கு மயலறப் பெய்தாங்கு
ஏற்றிய குரல்இளி என்றிரு நரம்பின்
ஒப்பக் கேட்கும் உணர்வின னாகிப்
பண்ணமை முழவின் கண்டனெறி அறிந்த
தண்ணுமை முதல்வன் தன்னொடும் பொருந்தி
வண்ணப் பட்டை யாழ்மேல் வைத்தாங்கு
இசையோன் பாடிய இசையின் இயற்கை
வந்தது வளர்த்து வருவ தொற்றி
இன்புற இயக்கி இசைபட வைத்து
வார நிலத்தைக் கேடின்று வளர்த்தாங்கு
ஈர நிலத்தின் எழுத்தெழுத் தாக
வழுவின் றிசைக்கும் குழலோம் தாறும்" (சிலம்பு. அ.ந.உ. 3:56-59)

என்பது அவ்வடிகளாகும். இந்தக் கதிகளின் விவரங்கள் இப்போதுள்ள இசையறிஞர்களால் புரிந்து கொள்வது என்பது அவ்வளவு எளிதான செயல் அன்று என்கிறார்.

குழல் செய்வதற்கு தேவையான பொருட்களை பஞ்சமரபு கீழ்க்கண்டவாறு கூறுகிறது.

"ஓங்கிய மூங்கில் உயர்சந்து வெண்கலமே
பாங்குறு செங் காலி கருங்காலி - பூங்குழலாய்
கண்ணு வந்த கழைக்கிவைக ளாமென்றார்
பண்ணமைந்த நால் வல்லோர் பார்த்து" (பஞ்ச மரபு. 33)

குழல் என்பதற்குப் பழமையான பெயர் வங்கியம். வங்கியம் செய்வதற்கு மூங்கில், சந்தனமரம், வெண்கலம், செங்காலிமரம், கருங்காலி மரம் இவை ஐந்தும் பயன்பெறுகின்றன. மூங்கில் உத்தமம், வெண்கலம் மத்திமம், மற்ற மூன்றும் அதமம் என்று கூறுகிறது பஞ்சமரபு.

“உயர்ந்த சமதலத்து ஓங்கிக்கா னான்கின்
மயங்காமை நின்ற மரத்தின் - மயங்காமே
முற்றிய மாமரந் தன்னைமுதல் தடித்து
குற்றமில் ஓர் ஆண்டிற் கொளல்” (பஞ்சமரபு. 34)

குழலின் நீளமும், துளைகள் இருக்க வேண்டிய இடம் மற்ற இலக்கணங்களும் பஞ்சமரபில் சொல்லப்பெற்றிருக்கின்றன.

“சொல்லும் இதற்களவு நாலைந்தாம் சுற்றளவு
நல்விரல்கள் நாலரையா தன்னுதலாய் - மெல்லத்
துளையாவு நெல்லரிசி தும்பிட மாய
வளைவலமேல் வங்கியம் என்” (பஞ்ச மரபு. 35)

மேற்சுட்டப்பெற்ற இலக்கணங்கள் இப்போதுள்ள புல்லாங்குழலுக்கு ஒத்திருக்கின்றன.

தண்ணுமையோன் அமைதி

தண்ணுமையோன் என்று மத்தளக்காரரைக் குறிப்பிடுகின்றார். தண்ணுமை என்பது மத்தளம் அல்லது மிருதங்கம் ஆகும். இந்தத் தண்ணுமை வித்வான் எல்லாக் கூத்து வகைகளையும் பாட்டுக்களையும் வடமொழி கலக்காமல் தனித்தமிழில் பாடம் பண்ண வேண்டிய ததிங்கிணத்தோம் - தளாங்கு – தத்தளாங்கு என்னும் ஓசைக் கட்டளையின் எல்லா விதங்களையும், எல்லாப் பண்களையும், அனைத்துத் தாள வகைகளையும் அறிந்தவனாகவும், மொழி அறிவார்ந்தவனாகவும், பதங்களின் குறிப்பறிந்து கூட்டியும் குறைத்தும் வாசிக்க வல்லனாகவும், குழலோடும் வாய்ப்பாட்டோடும் ஒட்டிய ஓசைகளை உண்டாக்கத் தெரிந்தவனாகவும் இருக்க வேண்டும் என்பதனை,

"ஆடல் பாடலிசையே தமிழே
பண்ணே பாணி தூக்கே முடமே
தேசிய மென்றிவை யாசி னுணர்ந்து
கூடை நிலத்தைக் குறைவின்று மிகுத்தாங்கு
வார நிலத்தை வாங்குபு வாங்கி
வாங்கிய வாரத் தியாழுங் குழலும்
ஏங்கிய மிடறு மிசைவன கேட்பக்
கூருகிர்க் காரணங் குறியறிந்து சேர்த்தி
யாக்கறு மடக்கலு மீத்திறம் படாமைச்
சித்திரக் காரணஞ் சிதைவின்று செலுத்தும்
அத்தகு தண்ணுமை அருந்தொழிலின் முதல்வனும்"

(சிலம்பு. அ.ந.உ. 3:45-55)

என்று குறிப்பிடுகிறார்.

மற்ற வாத்தியக் கருவிகளில் அபசுரம் தோன்றிவிட்டாலும் அது கேட்பவருக்குத் தெரியாமல் இருக்க தன்னுடைய கருவியின் ஓசையில் மறைந்து போகும்படி செய்ய வல்லனாகவும் மொத்தத்தில் மேளக்கட்டு விரசப்பட்டுவிடாமல் காக்க வல்ல கைத்திறமுள்ளவனாகவும் இருக்க வேண்டும் என்கிறார். தண்ணுமை என்பது மத்தளம் போன்ற தோல் கருவி என்பதும் தோற்றக்கருவிகள் 31 விதங்களில் உள்ளன என்பதனையும் உணர்த்துகின்றார்.

"பேரிகை படக மிடக்கை யுடுக்கை
சீர்மிகு மத்தளஞ் சல்லிகை கரடிகை
திமிலை குடமுழாத் தக்கை கணப்பறை
தமருகந் தண்ணுமை தாவி றடாரி
அந்தரி முழவொடு சந்திர வளையம்
மொந்தை முரசே கண்விடு தூம்பு
நிசாளந் துடுமை சிறுபறை யடக்க
மாசி றருணிச்சம் விரலேறு பாகந்
தொக்க வுபாங்கந் துடிபெரும் பறையென
மிக்க நூலோர் விரித்துரைத்தனரே"

மேற்சொன்ன தோற்கருவிகள் ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு வகையாகும். இதில் ஏழுவகையான முழவுகள் சொல்லப்பெறுகின்றன. அவையாவன, 1.அகமுழவு, 2.அகப்புறமுழவு, 3.புறமுழவு, 4.புறப்புறமுழவு, 5.பண்மை முழவு, 6. நாண்முழவு, 7. கலை முழவு என்பனவாகும்.

யாழோன் அமைதி

யாழ் என்பது தற்போதிருக்கிற வீணைக்கு ஏறத்தாழ இணையான ஒரு வாத்தியமாகும். யாழாசிரியன் பாலைப்பண்கள் ஏழுவகைகளை நன்றாய்க் கையாளத் தெரிந்தவனாய் இருக்க வேண்டும் என்கிறார். தாரபாகத்தையும், குரல் பாகத்தையும் வீணைத் தந்திகளில் ஒலிக்கச் செய்யத் தெரிந்தவனாக இருக்க வேண்டும் என்கிறார். மேலும் யாழில் வாசிக்கக் கூடிய 103 பண்களையும் குறிப்பிடுகின்றார்.

யாழாசிரியன் பெண்ணின் குரலோடு ஒட்டி வாசிக்க வேண்டும் என்றும் சில தாளங்களைப் பெண்டிருக்கு உரிய தாளங்களாகவும் சுட்டிச் செல்கின்றார். வலிவு, மெலிவு, சமம் என்ற மூன்று ஸ்தாயிகளைக் குறிப்பிடுகின்றார். (மேல்-நடு-கீழ் ஸ்தாயிகள்). சுரங்களைத் தனித்தமிழ்ப் பெயர்களான குரல், துத்தம் முதலான சொற்கள் இந்தப் பகுதியில் வருகின்றன. இந்த ஸ்வரங்களை மாற்றுகின்ற மாதிரியில் பண்கள் வலிவாகவும், மெலிவாகவும் வருவதைக் குறிப்பிட்டு வீணை வித்வான் மெலிவான பண்களையே தொடர வேண்டும் என்கிறார். ஸ்வர ஞானம் யாழாசிரியருக்கு நன்றாக இருக்க வேண்டும் என்பதைச் சொல்லுகின்றார். எனினும் இந்த யாழ் தொடர்பான செய்திகளை அறிந்து கொள்வது எளிதல்ல.

அடியார்க்குநல்லார் யாழில் பல மாதிரிகள் உள்ளன என்று கூறுகிறார். அவற்றில் இன்றியமையாதவைகள் 1.பேரியாழ், 2.மகரயாழ், 3.சகோடயாழ், 4.செங்கோட்டு யாழ் என்று நான்கு வகை யாழ்களாகும். அவற்றில் பேரியாழுக்கு 21 தந்திகள், மகர யாழுக்கு 19 தந்திகள், சகோட யாழுக்கு 14 தந்திகள், செங்கோட்டு யாழுக்கு 7 தந்திகள் என்றும் கூறுகிறார்.

யாழைப்பற்றிய செய்திகளையெல்லாம் கானல்வரியில் கூறுகிறார். ‘குற்ற நீங்கிய யாழ் என்பதன்கண் விரியக் கூறுதலும் என்று முடிக்கின்றார்’[3]. விரியக்

கூறுதும் என்றால் விரிவாகச் சொல்வோம் என்று பொருள்படும். ஆனால் கானல் வரிக்கு இவர் செய்த உரை கிடைக்கப்பெறவில்லை.

இயல், இசை, கூத்து என்ற முத்தமிழையும் தன்னுள் அடக்கியுள்ள சிலப்பதிகாரம் என்பது தனியாக ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொள்ளும் அளவிற்குச் சிறப்புடையது. இசை, நடனம், நாடகம் ஆகிய மூன்றைப் பற்றியும் அதிக அளவில் செய்திகளைக் கொண்ட இலக்கியமாகும்.

காப்பியத்தில் இசைமறுப்பு

காப்பிய இலக்கியங்களில் சிலப்பதிகாரம் கலைக்கருவூலமாகத் திகழ்கின்றது என்றாலும், இசைக்கலைக்கு எதிராகத் தோன்றிய இலக்கியம் யசோதர காவியமாகும். யசோதரன் செல்வச் செருக்குடன் அறந்திறம்பி இசையைக் கேட்டு இன்ப மயக்குடன் இருந்த நிலையை

“தோடலர் கோதை மாதர்
துயரியிற் றெடுத்த இன்பப்
பாடலொ டியைந்த பண்ணின்
இச்சுவைப பருகிப் பல்கால்
ஊடல் கினிய மன்னின்
ஒல்கிய மகளிர் ஆடும்
நாடகம் நயந்து தூண்டும்
நான்சில செல்லச் சென்றான்” (யசோ. 87)

என்று யசோதர காவியம் குறிப்பிடுகின்றது.

இசையும் நாடகமும் மகளிரால் கலையாக நடத்தப்பெற்றன. அதனைக் கண்டும் கேட்டும் களிப்புற்ற மன்னன் கடமையை மறக்கிறான். அறம் பிறழ்கிறது. இது இத்தகைய இனிய கலைகளின் குறையாகக் கருதப்பெறுகிறது. இசை மனித மனத்தினை மயக்குவது. அது அவனை அடக்கிவிடுகிறது. இசைக்கலை மனிதனை அடக்கியாள்வது யானையை அங்குசத்தால் அடக்குவது போலாகும் என யசோதர காவியம் விளக்குகின்றது. மேலும் இச்செய்தி அமுதமதி என்பவள் குணவதியிடம் கூறுவதாக அமைகிறது.

“பவளவாய் மணிக்கை கொண்ட

பண்ணியல் தோயி பற்றி

துளுவமா றொருவன் எல்லித்

துடங்கினான் துயர என்றாள்” (யசோ. 97 : 3-4)

என்பது அப்பொருள் உணர்த்தும் அடிகளாகும்.

பவளம் போன்ற வாயால் பாடி மயங்கச் செய்வது தோட்டியால் யானையை அடக்குவது போலாகும். இசை மனிதனைத் துவளச் செய்து பல்வேறு துன்பங்களுக்கு ஆளாக்கிவிடும். உலக வாழ்வில் இன்பவுணர்வுக்கு ஆட்படுவோர் நல்லுலக வாழ்வைப் பெறல் இயலாது என்ற சமண சமயக் கொள்கைக்கு ஆதரவான கருத்தாக இது அமைகிறது.

சிலப்பதிகாரம் கலைக் கருவூலமாகத் திகழ்ந்தாலும் அதிலும் இசை மறுப்புத் தொடர்பான செய்திகள் இடம்பெற்றுள்ளன. கோவலன் ஆடல் பாடல் கலைகளில் சகலகலா வல்லியாகத் திகழும் மாதவியின் மீதான காமத்தாலும் கலையாலும் கவரப்பெறுகிறான். தன்னுடைய குடிப்பெருமை, மனைவி ஆகியோரை இழந்து, பொருள் இழந்து கடைசியில் உயிரையே இழக்கிறான். ஆனாலும் சீத்தலைச்சாத்தனார் அவர்கள் சமண சமயத்தைச் சார்ந்தவர். ஆதலின் மற்றவர்களைப் போலக் கலைகளை எதிர்ப்பவராக எங்கும் சொல்லப்பெறவில்லை. மாறாக அவர் கலைகள் பலவற்றுக்கும் சிலப்பதிகாரத்தில் பல்வேறு விளக்கங்களை மிக நுட்பமாக தந்துள்ளமை வியப்பைத் தோற்றுவிப்பதாகும்.

தமிழர் இசையின் வீழ்ச்சி

தமிழுக்கும் தமிழருக்கும் பெருமை சேர்க்கும் தமிழிசையானது பல்வேறு ஆட்சி மாற்றத்தாலும் பல்வேறு தேசத்தவர்களின் வருகையாலும் பின்னுக்குத் தள்ளப்பட்டது. தமிழிசை பிறமொழிகளுக்கு மொழிபெயர்க்கப்பட்டு இசையென்பது தமிழில் இல்லை என்ற அவல நிலை ஏற்பட்டது. தமிழில் பாடுவதும் பேசுவதும் நீச (பாவம்) நிலை என்ற கருத்து அயலவர்களால் பரப்பப்பட்டது.

தமிழிசையைப் பொருத்தவரையில் சங்கம் மருவிய காலம் முதற்கொண்டு தற்காலம் வரை வீழ்ச்சியடைந்து கொண்டு வருகிறது. ஆனால் இடையிடையே

பல்வேறு தமிழறிஞர்களின் அரிய முயற்சியாலும் படைப்புகளாலும் செயற்பாடுகளாலும் புத்துயிர் பெற்றும் தமிழிசை எதிர்ப்பாளர்களால் வீழ்ச்சியடைந்து கொண்டும் இருக்கிறது.

மறைந்து போன இசைத்தமிழ் நூல்கள்

மறைந்து போன இசைத்தமிழ் நூல்களை இரண்டு வகைகளாகப் பிரிக்கலாம். இசைத்தமிழ் இலக்கியங்கள், இசைத்தமிழ் இலக்கணங்கள் என வகைப்படுத்தப்பட்டவற்றினை இன்றும் தமிழ் உலகம் காணக்கிடைக்காத நிலையே நீடிக்கின்றது.

இசைத்தமிழ்ச் செய்யுட்டுறைக் கோவை

இப்பெயரையுடைய ஒரு நூல் இருந்ததாக குணசேகரரின் யாப்பருங்கலக் காரிகை உரைப்பாயிரம் தெரிவிக்கின்றது "அந்நேல் இந்நூல் என்ன பெயர்த்தோ எனின்........ இசைத்தமிழ்ச் செய்யுட்டுறைக் கோவயே போலவும் அருமறை யகத்து அட்டக ஒத்தின் வகுக்கக் கோறு போலவும் உரூபாவ தாரத்திற்கு நீதகச் சுலோகமே போலவும் முதல் நினப்பு உணர்த்திய இலக்கியதாய்ச் .... செய்யப்பட்டமையான், யாப்பருங்கலக் காரிகை என்றும் பெயர்த்தது. இதன் மூலம் இசைத்தமிழ் செய்யுட்டுறைக் கோவை என்னும் நூல் இசைத்தமிழ் செய்யுளிலக்கணத்தைக் கூறுகிறது என்பதும், இந்த நூலில் பாட்டுக்களின் முதல் நினைப்பை உணர்த்தும் செய்யுள்களும் இருந்தன என்பதும் தெரிகின்றன. இந்நூலினைப் பற்றிய செய்திகள் மேலும் கிடைக்கப்பெறவில்லை.

இசை நுணுக்கம்

இசை நுணுக்கத்தினை இயற்றியவர் சிகண்டி என்னும் முனிவர் ஆவார். அநாகுலன் என்றும் பாண்டியனுக்கும் திலோத்தமை என்ற தெய்வமகளுக்கும் பிறந்த சாரகுமாரன் என்பவன் இசைநூல் அறிவதற்காக இந்நூல் இயற்றப்பட்டது. இதனைச் சிலப்பதிகாரம் உரைப்பாயிரத்தில் அடியார்க்கு நல்லார் கூறுவதிலிருந்து அறிய முடிகிறது. 'இனித் தேவவிருடியாகிய குறுமுனிபாற் கேட்ட மாணாக்கர் பன்னிவருட் சிகண்டி என்றும் அருந்தவமுனி, இடைச்சங்கத்து அநாகுலன் என்றும் தெய்வப்பாண்டியன் தேரேறி விசும்பி செல்வோன். திலோத்தமை என்னும் தெய்வமகளைக் கண்டு தேரிற்

கூடினவிடத்துச் சனித்தானத் தேவரும் முனிவரும் சரியா நிற்கத் தோன்றியமையிற் சாரகுமாரனென அப்பெயர் பெற்ற குமாரன் இசையறிதற்குச் செய்த இசை நுணுக்கம்' என்று அவர் எழுதுவதனைக் காணமுடிகின்றது.

அகத்தியம், தொல்காப்பியம், மாபுராணம், இசை நுணுக்கம், பூதபுராணம் என்பன இடைச்சங்கத்தாருடைய நூல்கள் என இறையனார் அகப்பொருள் உரைப்பாயிரம் பகர்கின்றது.

மேலும் இசை நுணுக்கம் என்ற நூலில் இருந்து அடியார்க்கு நல்லார் பல மேற்கோள்களைக் காட்டுகின்றார்.

"வேங்கடங் குமரி தீம்புனற் பௌவாமன்
நிந்நான் கெல்லை தமிழது வழக்கே"
என்றார் சிகண்டியாருமாகலின்"[4]

"இடைப்பிங் கலையிரண்டு மேலும் பிராணன்
புடைநின் றபானன்மலம் போக்கும் - தடையின்றி
யுண்டனகீ ழாக்கு முதானன், சாமனனெங்குங்
கொண்டறிவு மாறிரதக் கூறு

கூர்ம னிமைப்புவிழி கோணாகன், விக்கலாம்
பேர்வில் வியானன், பெரிதியக்கும் - போர்மலியுங்
கோபங் கிருகரனாங் கோப்பி னுடம்பெரிப்பத்
தேவதத்த னாடுமென்று தேர்

ஒழிந்த தனஞ்சயன்பே ரோதி னுயிர்போய்க்
கழிந்தாலும் பின்னுடலைக் காட்டி ___ யழிந்தழிய
முந்தா நெதிப்பித்து முன்னியவன் மாவின்றிப்
பின்னா வெடித்துவிடும் போ்ந்து"[5]

எனவும் இசை நுணுக்கமுடைய சிகண்டியாரும் கூறினார்கள்.

அன்றி இசைப்பா, இசையளவுபா வென்றும் இரு பகுதியுள் இஃது இசைப்பாவின் பகுதியென்ப, அது பத்து வகைப்படும். செந்துறை, வெண்டுறை, பெருந்தேவபாணி, சிறுதேவபாணி, முத்தகம், பெருவண்ணம், ஆற்றுவரி, கானல்வரி, வரிமுரண், தலைப்போகு மண்டிலம்.

"செந்துறை, வெண்டுறை, தேவாபா ணியரண்டும்
வந்தன முந்தகமே வண்ணமே ___ சந்தருவத்
தாற்றுவரி, கானல், வரிமுன் மண்டிலமாத்
தோற்று மிசையுசைப்பாச் சுட்டு
என்றார் இசை நுணுக்கமுடைய சிகண்டியாரென்க"[6]

சிகண்டி என்பவரைப்பற்றி பௌத்த சமய நூல்களில் ஒரு செய்தி காணக்கிடைக்கின்றது. சக்கன் (இந்திரன்) உடைய தேர்ப்பாகனான மாதவியின் மகன் சிகண்டி என்பவன், இந்தச் சிகண்டியின் மீது திரும்படு (துரும்புரு) என்னும் கந்தருவனுடைய மகளான பத்தா சூரியவச்சரா என்னும் மங்கை காதல் கொண்டிருந்தாள்.

பஞ்சசிகா என்னும் காந்தருவன் பதினாறு வயதினுடைய அழகிய இளைஞன் இசைக்கலையில் தேர்ந்தவன். சக்கனுடைய (இந்திரனுடைய) இசைப்புலவனவாக இருந்தவன் பஞ்சசிகா. பத்தவச்சாவின் மேல் காதல் கொண்டு அக்காதலைப் பற்றி இசைப்பாட்டு ஒன்றை இயற்றினான். அவன் அப்பாடலை அவளிடம் பாடினான். அதனைக் கேட்ட அவள் அதில் புத்தர் பிறந்த சாக்கிய குலத்தின் சிறப்புகள் கூறப்பட்டிருந்தபடியால் தான் காதலித்திருந்த சிகண்டியை மணஞ்செய்து கொள்ளாமல், பஞ்சசிகாவை மணஞ்செய்து கொண்டாள். இந்தக்கதை சிகண்டினம் இசை வைக்க ஆசிரியன் சிண்டியும் ஒருவரா அல்லது இருவரா என்பது ஆய்வுக்குரியது.

இந்திரகாளியம்

அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகார உரை சிறப்புப் பாயிரப்பகுதியில் இந்திர காளியம் என்னும் நூலைக் குறிப்பிடுகின்றார். "பாரசவ முனிவரில் யாமளேந்திரர் செய்த இந்திரகாளியம்" என்று அவர் கூறுகிறார். எனவே, இந்நூலாசிரியர் பாரசவ இனத்தினைச் சேர்ந்தவர் என்றும் யாமளேந்திரர் என்பது

அவர் பெயர் என்றும் கருத இடமுண்டு. இந்திரகாளியம் என்பது இசைத்தமிழ் நூலாகும்.

“பாரசவன் என்பது கொற்றவை (துர்க்கை)யைப் பூசை செய்கிறவர்களுக்குப் பெயராகும் என்னை? தேவிக்குத் திருவுடையாக உபாசக பாரசவன் சார்த்துவன கௌசிகப் பட்டாடைகளேயோ? அன்றியும் தேவியைப் பூசிக்கும் பாரசவன் அமுது செய்விப்பன அறுசுவையடிசிலேயோ” என வரும் தக்கயாகப் பரணி, யாமளேந்திரர் என்னும் பெயரும் இவருடைய இயற்பெயர் அன்று. சிறப்புப் பெயராகும் என்னை? தேவியைப் பற்றிக் கூறும் நூல்களுக்கு யாமளநூல் என்பது பெயர். இதனைத் தக்கயாகப் பரணி உரையினால் அறியலாம். யாமள சாத்திரத்தினாற் சொல்லப்படுகின்ற ஈசுவரியின் பதினெண் கணநாதரானும் விரும்பப்படுகின்ற கோயில்” என்று அவ்வுரை கூறுவதிலிருந்து அறியலாம்.

எனவே இந்திரகாளியம் என்னும் இசைத்தமிழ் நூலை இயற்றிய பாரசவ முனிவராகிய யாமளேந்திரர் என்பவர் தேவியைப் பூசை செய்யும் குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர் என்பது தெரிகின்றது. இந்திரகாளியம் சிலப்பதிகார உரை எழுத அடியார்க்கு நல்லார்க்கு உதவியாய் இருந்தது என்பதனைத் தவிர வேறு செய்திகள் புலப்படவில்லை.

குலோத்துங்கன் இசைநூல்

குலோத்துங்கச்சோழன் சோழ அரசர்களில் பெயர் பெற்றவன். இவனுக்கு விசயதரன், செயங்கொண்டான் என்னும் சிறப்புப் பெயர்களும் உண்டு. கலிங்கப் போரை வென்றவன் இவனே. அதனால் கலிங்கத்துப்பரணி என்னும் நூலைச் செயங்கொண்டார் என்னும் புலவரால் பாடப்பெற்ற பெருமையை உடையவன். இவன் இசைக்கலையில் வல்லவன் என்றும், இசைத்தமிழ் நூல் ஒன்றை இயற்றினான் என்றும் கலிங்கத்துப்பரணி கூறுகிறது.

“வாழி சோழகுல சேரன் வகுத்த வசையின்
மதுர வாரியென லாகுமிசை மாத ரிதெனா
வேழு பாருலகொ டேழிசை வளர்க்க வுரியான்
யானை மீது பிரி யாதுட னிருந்து வரவே”[7]

“தாள முஞ்செல அம்பிழை யாவகை
தான்வ குத்துன் தன்னெதில் பாடியே
காள முங்களி றும்பெறும் பாணர்தங்
கல்வி யிற்பிழை கண்டனன் கேட்கவே”[8]

இதன் மூலமாக இவன் இசைக்கலையை நன்கு அறிந்தவன் என்பதும் இசைக்கலையில் வல்லவரான பாணர்களின் இசையிலும் இவன் பிழைகண்டவன் என்பதும், இசைநூல் ஒன்றை இயற்றினான் என்பதும் வகுத்த இசைநூல் முறைப்படி இசைபாடி இவனிடம் பாணர்கள் பரிசு பெற்றார்கள் என்பதும் அறியப்படுகின்றன. எனினும் இவன் இயற்றிய நூலின் பெயர் மற்றும் அது தொடர்பான செய்திகளும் அறியப்படவில்லை.

சிற்றிசை பேரிசை

இப்பெயருள்ள இரண்டு நூல்களின் பெயரை இறையனார் அகப்பொருள் உரையாசிரியர் குறிப்பிடுகிறார். “அவர்களால் (கடைச்சங்கத்தவரால்) பாடப்பட்டன. நெடுந்தொகை நானூறும், குறுந்தொகை நானூறும், நற்றிணை நானூறும், புறநானூறும், ஐங்குறுநூறும், பதிற்றுப்பத்தும், நூற்றைம்பது கலியும், எழுபது பரிபாடலும், கூத்தும், வரியும், சிற்றிசையும், பேரிசையும் என்று இத்தொடக்கத்தன என்பது இறையனார் அகப்பொருள் உரைப்பாயிரம், இதில் கூறப்பெற்றுள்ள நெடுந்தொகை நற்றிணை, ஐங்குறுநூறு, கலித்தொகை என்னும் நூல்கள் இப்போதும் உள்ளன. புறநானூற்றில் சில பாடல்கள் தவிர, மற்ற பாடல்கள் கிடைத்துள்ளன பதிற்றுப்பத்தில் முதல் பத்தும், கடைசிப்பத்தும் தவிர, ஏனைய எட்டுப் பத்துக்களும் கிடைத்துள்ளன. சிற்றிசை, பேரிசை என்னும் நூல்கள் கிடைக்கவில்லை.

சிற்றிசை, பேரிசை என்பன இசைத்தமிழ் நூல்கள் என்பது இவற்றின் பெயரினால் தெரிகிறது. தொல்பொருள் செய்யுளியலில் 153ஆம் சூத்திர உரையில் பேராசிரியர் “கந்தருவ மார்க்கத்து (இசைத்தமிழ்) வரியும் சிற்றிசையும் பேரிசையும் முதலாயின போலச் செந்துறைப் பகுதிக்கே யுரியவாகிவருவனவும், கூத்தநூலுள் வெண்குறையும் அராகத்திற்கே யுரியவாகி

வருவனவும், ஈண்டுக்கூறிய செய்யுள் போல வேறு பாடப்பெறும் வழக்கின என்பது கருத்து” என்று எழுதுகின்றார்.

தொல்பொருள் செய்யுளில் 172ஆம் சூத்திர உரையில் இனம்பூரணர் “பண்ணத் தோற்றுவித்தலாற் பண்ணத்தி என்றார். அவையாவன சிற்றிசையும் பேரிசையும் முதலாக இசைத்தமிழில் ஓதப்படுவன” என்று எழுதுகிறார்.

இவர்கள் கூறுகிற சிற்றிசை, பேரிசை, வரி என்பன இவரின் பகுதிகள். இவை சிற்றிசை, பேரிசை என்று நூலின் பெயர்களைக் குறிப்பன அல்ல. ஆனால் மேலே இறையனார் அகப்பொருள் உரைப்பாயிரத்தில் குறிப்பிடப்பட்ட சிற்றிசை, பேரிசை என்பன இசையைப் பற்றிய நூல்கள் என்பது ஐயமற விளங்குகிறது.

இவ்வாறே கூத்து, வரி என்று இறையனார் அகப்பொருள் உரைப்பாயிரம் குறிப்பது நாடகத்தையும், வரிக்கூத்தையும் குறிக்கின்ற இரண்டு நூல்கள் என்பது தெரிகின்றது.

பஞ்சபாரதீயம்

இப்பெயருடைய நூல் ஒன்று இருந்தது என்பது சிலப்பதிகாரத்திற்கு அடியார்க்கு நல்லார் எழுதிய உரையினால் தெரிகிறது. இந்நூலை இயற்றியவர் நாரதன் என்பவர். இந்நூல் அடியார்க்கு நல்லார் காலத்திலேயே மறைந்துவிட்டது. இதிலிருந்து ஒரே ஒரு செய்யுளை அடியார்க்கு நல்லார் மேற்கோள் காட்டியிருக்கிறார். இவர் சிலப்பதிகார உரைப்பாயிரத்தில் இந்நூலைப்பற்றி எழுதுவதாவது.

“இனி இசைத்தமிழ் நூலாகிய பெருநாரை, பெருங்குருகு பிறவும் தேவவிருடி நாரதன் செய்த பஞ்ச பாரதீயம் முதலாவுள்ள தொன்னூல்களுமிறந்தன” சிலப்பதிகாரம் வேனிற்காதை “செம்பகை யாப்பே கூட மதிர்வே. வெம்பகை நீக்கும் வரகுளி யறிந்து” என்னும் அடிகளுக்கு உரைகூறிய அடியார்க்கு நல்லார் இந்நூலிலிருந்து

"இன்னிசை வழிய தன்றி யிசைத்தல்செம் பகைய தாகும்
சொன்னமாத் திரையி னோங்க விசைத்திடுஞ் சுருதி யார்ப்பே
மன்னிய விசைவ ராது மழுங்குதல் கூட மாகு(ம்)
நன்னுதல் சிதற வுந்த லதிர்வென நாட்டி னாரே"[9]

என்னும் செய்யுளை மேற்கோள் காட்டுகிறார்.

பஞ்சமரபு

இ.ஃதோர் இசைத்தமிழ் நூல், அறிவனார் என்பவர் இந்நூலாசிரியர் "அறிவனார் செய்த பஞ்சமரபு" என்று அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகார உரைச்சிறப்புப்பாயிரத்தில் கூறுகிறார். இந்நூலினின்று ஒரு சூத்திரத்தை அடியார்க்கு நல்லார் மேற்கோள் காட்டுகிறார். "இன்னும் சுத்தம் சாளகம் தமிழென்றும் சாதியோசைகள் மூன்றுடனும் கிரியைக (தாளங்கள்)ளுடனும் பொருந்தும் இசைப்பாக்கள் ஒன்பது வகையென்ப. அவை சிந்து, திரிபதை, சவலை, சமபாதவிருத்தம், செந்துறை, வெண்டுறை, பெருந்தேவபாணி, சிறுதேவபாணி என்று கூறுகிறார்.

"செப்பரிய சிந்து திரிபாதை சீர்ச்சவலை
தப்பொன்று மில்லாச் சமபாதம் - பெய்ப்படியுஞ்
செந்துறை வெண்குறை தேவபாணி வண்ணமென்ப
வைந்தொடியா யின்னிசையின் பா"[10]

இவ்வாறு இப்பாடல் கூறுகிறது.

பதினாறு படலம்

பதினாறு படலம் என்றும் பெயருள்ள இசைத்தமிழ் நூல் ஒன்று இருந்தது என்பது சிலம்பு உரையாசிரியர் உரையிலிருந்து தெரிகிறது. பதினாறு படலம் பல ஒத்துகளாகப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கிறது என்பதும் தெரிகிறது.

"தெருட்ட லென்றது செப்புங் கலை
யுருட்டி வருவ தென்றே மற்றே
வொன்றன் பாட்டு மடையென்ற நோக்கின்
வல்லோ ராய்ந்த நூலே யாயினும்
வல்லோர் பயிற்றுங் கட்டுரை யாயினும்

பாட்டொழிந் துலகினி லொழிந்த செய்கையும்

வேட்டது கொண்டு விதியுற நாடி”[11]

என்னும் இவை இசைத்தமிழ் நூல்கள் என்று பதினாறு படலத்துள் காணப்பெறுகின்றன.

பெருநாரை பெருங்குருகு

இவை இரண்டும் இசைத்தமிழ் நூல்கள் என்று அடியார்க்கு நல்லார் தம்முடைய சிலப்பதிகாரப் பாயிரவுரையில் குறிப்பிடுகின்றார். இசைத்தமிழ் நூல்களில் பெருநாரை பெருங்குருகும் பிறவும், தேவவிருடி நாரதன் செய்த பஞ்ச பாரதீய முதலாவுள்ள தொன்னூல்களுமிறந்தன” என்று அவர் எழுவது காணமுடிகிறது. இறையனார் அகப்பொருள் உரையாசிரியர் குறிப்பிடுகின்ற முதுநாரை, முதுகுருகு என்னும் நூல்கள் பெருநாரை பெருங்குருகு போலும் என எண்ணத் தோன்றுகிறது.

தலைச்சங்கத்தினரால் பாடப்பெற்ற எத்தனையோ பரிபாடல்களுடன் முதுநாரையும், முதுகுருகும் களிரியாவிரையுமென இத்தொடக்கத்தன என்று அவ்வுரையாசிரியர் கூறுகிறார். இந்நூல்களைப் பற்றி வேறு செய்திகள் கிடைக்கப்பெறவில்லை.

வாய்ப்பியம்

யாப்பருங்கால விருத்தியுரையில் வாய்ப்பியம் என்னும் நூல் கூறப்பெறுகிறது. இந்நூலாசிரியரை வாய்ப்பியனார் என்றும், வார்ப்பியமுடையார் என்றும் கூறுகிறார். யாப்பருங்கல விருத்திரையுரைகாரர் வாய்ப்பியம், இசைத்தமிழ் இலக்கணத்தைக் கூறுகின்ற நூல் ஆகும். மேலும் இந்நூல் பற்றிய வேறு செய்திகள் கிடைத்திலது.

பாவகைகளை வெண்பா, ஆசிரியம், கலிப்பா, வஞ்சிப்பா என முறைப்படுத்தி வைத்துள்ளனர். வெள்ளையென்றும், பாவென்றும், நின்று வெண்பா என்றும் கூறப்பெறுகிறது. மேலும், வேதியர், அரசர், வணிகர், சூத்திரர் என்று சாதிமேல் இப்பாவகைகள் இணைத்து வழங்கியுள்ளனர் என்பதனை, வழங்குவாருமுளர்.

"வெண்பா முதலா நால்வகைப் பாவும்
எஞ்சா நால்வகை வருணம் போலப்
பாவினற் தியற்கையு மதனோ ரற்றே"[12]

என்றும்,

"மன்னவ னென்ப தாசிரி யம்மே
வெண்பா முதலா நால்வகைப் பாவு
மெஞ்சா நாற்பால் வருணர்க் குரிய"[13]

யாப்பருங்கல விருத்தி விரித்துக்கூறுகிறது. மேலும், ஒவ்வொரு பண்ணுக்குமான தொடர்பினை,

"சாராரி பியந்தை நேர்ந்த திறமே
பெயர்திறம் யாழையாழ்
சாதாரி நான்குஞ் செவ்வழியாழ்த் திறனே"

"மதுவிரி வாகையும்
பொதுவியற் படலமும் புறமா கும்மே"

"எப்பொரு ளேறு மொருபொருள் விளங்கச்
செப்பி நிற்பது பெயர்ச்சொல் லாகும்"

"வழுவின் மூவகைக் காலமொடு சிவணித்
தொழில்பட வருவது தொழிற்சொல் லாகும்"

"சுடுபொன் மருங்கிற் பற்றா சேய்ப்ப
விடைநின் றிசைப்ப திடைச் சொல்லாகும்"
"மருவிய சொல்லொரு மருவாச் சொற்கொணர்ந்த
துரிமையோ பியற்றுவ துரிச்சொல் லாகும்"[14]

என்று யாப்பருங்கல விருத்தி ஒழிபியல் கூறுகின்றது.

சிதைவு அடைந்த தமிழ் நூல்கள்

மறைந்து போன தமிழ் இசை நூல்களைப் பற்றி உரையாசிரியர்கள் மூலமாக ஒருசில செய்திகள் கிடைத்துள்ளன. இவையன்றி மேலும் இருந்திருக்க வேண்டும். இந்த அரிய இலக்கியச் செல்வங்களைத் தமிழ் உலகம் இழந்துவிட்டது என்பது வேதனைக்கு உரிய ஒன்றாகும். உரையாசிரியர்களையும் மீறி எத்தனையோ நூல்கள் அழிந்துபட்டிருக்கும் என்பதில் எள்ளளவும் ஐயம் இல்லை.

இக்காலத்தில் கிடைத்திருக்கும் நூல்களில் கூட பல பகுதிகள் குறைந்தும் சிதைந்தும் காணப்பெறுவது கண்கூடாக உள்ளன. அவற்றினைப் பற்றிய செய்திகள் வருமாறு :

ஐங்குறுநூறு

சங்க இலக்கிய எட்டுத்தொகை நூல்களுள் ஒன்றான ஐங்குறுநூற்றில் நெய்தல் திணையில் கிழவற்குரைத்த பத்தில் 9ஆம் மற்றும் 10ஆம் செய்யுள்கள் காணப்பெறவில்லை. முல்லைத்திணையில் கிழவன் பருவம் பாராட்டுப்பத்தில் 6ஆம் செய்யுளில் இரண்டாம் அடியும் தேர்வியங்கொண்ட பத்தில் 10ஆம் செய்யுளின் 2ஆம் அடியும் சிதைந்து உள்ளன.

ஐந்திணை எழுபது

பதினெண் கீழ்க்கணக்குகளைச் சேர்ந்தது ஐந்திணை எழுபது. முவாதியரால் வெண்பாவினால் இயற்றப்பட்ட இந்நூலில் சில செய்யுள்கள் மறைந்துவிட்டன. முல்லைத்திணையில் இரண்டு செய்யுள்களும் (25, 26), நெய்தல் திணையில் கடைசி இரண்டு செய்யுள்களும் (69, 70) காணப்பெறவில்லை.

கைந்நிலை

பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் ஒன்றான இந்நூலினை மாறோக்கத்து முள்ளிநாட்டு நல்லூர்க்காவிதியார் மகனார் பில்லங்காடனார் இயற்றியுள்ளார். இதில் குறிஞ்சித் திணையில் 1ஆம் 8ஆம் செய்யுள்களும், பாலைத்திணையில் 2 முதல் 8 வரையுள்ள செய்யுள்களும், முல்லைத்திணையில் 2 முதல் 11ஆம் செய்யுள் வரையில் 10 செய்யுள்களும் காணப்பெறவில்லை.

திணைமொழி ஐம்பது

இது பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களுள் ஒன்று. கண்ணன் சேர்ந்தனார் என்பவர் இயற்றியுள்ளார். இதில் முதற்செய்யுளின் முதல் இரண்டு அடிகள் மறைந்துவிட்டன.

திருவீங்கோய்மலை எழுபது

பதினோராந் திருமுறையில் தொகுக்கப்பெற்றுள்ள இந்நூலினை இயற்றியவர் நக்கீர தேவ நாயனார் என்னும் சிவனடியார் ஆவார். இவர் சங்ககால நக்கீரர் அல்ல. இந்நூலில் உள்ள 70 செய்யுள்களில் 48 முதல் 61 வரையில் 13 செய்யுள்கள் மறைந்துவிட்டன.

தேவாரம்

அப்பர், சம்பந்தர், சுந்தரர் என்னும் மூன்று சைவ அடியார்கள் பாடியருளிய தேவாரப் பதிகங்களில் பெரும்பான்மைப் பதிகங்கள் மறைந்துவிட்டன. அவை தில்லைச் சிற்றம்பலத்தில் ஓர் அறையில் வைத்துப் பூட்டப்பெற்றிருந்தன. சில நூற்றாண்டுகளுக்குப் பின் திறந்து பார்த்த போது சிதில் அடைந்து செல்லரித்துப் பல ஏடுகள் மறைந்துவிட்டன.

அப்பர் என்று அனைவராலும் அழைக்கப்பெற்ற திருநாவுக்கரசர் நாற்பத்தொன்பதாயிரம் பதிகங்களைப் பாடினார் என்பர்.

“குருநாமப் பரஞ்சுடரைப் பரவிச் சூலைக்
கொடுங்கூற்றா பதினவென்ன எடுத்துக் கோதில்
ஒருமகனைத் திரிக்குமொரு வரை உயுங் காணும்
ஒரு நாற்பத் தொன்பதினா யிரம தாகப்”[15]

என்று திருமுறை கண்ட புராணம் கூறுகிறது. சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகளும் தமது தேவாரத்தில் திருநாவுக்கரசர் 49 ஆயிரம் பதிகங்கள் பாடினார் என்கிறார்.

இணைகொள் ஏழேழு நூறு இரும் பனுவல் ஈன்றவன் திருநாவினுக்கரையன் என்று திருநின்றயூர் பதிகத்தில் கூறுகிறார். சுந்தரர், நாவுக்கரசர் பாடிய 49,000 பதிகங்களில் செல்லரித்தவை போக இப்போது கிடைத்துள்ளவை முன்னூற்றேழு பதிகங்கள்தான்.

திருஞான சம்பந்தர் பாடியவை பதினாராயிரம் பதிகங்கள்.

“தோடுடைய செவியன்முதற் கல்லூ ரென்னும்
தொடைமுடிவாப் பரசமயத் தொகைக்கண் மாயப்
பாடினார் பதிகங்கள் : பாவி லொன்றாம்
பதினாரா யிரமுளதாம் : பகரு மன்றே”[16]

என்று திருமுறை கண்ட புராணம் கூறுகிறது. இந்தப் பதினாறாயிரத்தில் சிதல் தின்றது போக இப்போது கிடைத்துள்ளவை முன்னூற்றுத் தொன்னூற்றி நான்கு பதிகங்கள் ஆகும். சுந்தரமூர்த்தி 38,000 பதிகங்கள் பாடினார் என்பர்.

“பின்புசில நாளின்கண் ஆரூர் நம்பி
பிறங்குதிரு வெண்ணெய் நல்லூர் பித்தா என்றும்
இன்பமுதல் திருப்பதிகம் வாழி தோறும்
ஈறாய், முப்பத் தொண்ணாயிரம் மதாகப்”[17]

பாடினார் என்று திருமுறை கண்டபுராணம் கூறுகிறது. 38,000த்தில் மண்தின்றவை போக இப்போது எஞ்சியுள்ளவை நூறு பதிகங்களே. எனவே மூவர் பாடிய தேவாரப் பதிகங்கள் எஞ்சியுள்ளவை போக முற்றிலும் அழிந்துவிட்டன என்பதை அறியமுடிகின்றது.

நற்றிணை

சங்க இலக்கிய எட்டுத்தொகை நூலான இதில் கடவுள் வாழ்த்துச் செய்யுளை நீக்கி 400 செய்யுள்கள் இருந்துள்ளன. இதன் காரணமாக நற்றிணை நானூறு என்றும் அழைக்கப் பெற்றிருக்கின்றது. ஆனால் இதில் 234வது செய்யுள் முழுமையும், 385ஆம் செய்யுளின் பிற்பகுதியும் காணப்பெறவில்லை.

நீலகேசி

இந்நூலின் ஒன்பதாவது பகுதியாகிய வேதவாதச் சருக்கத்தில் எட்டுச் செய்யுள்களும் (22 முதல் 29 வரை) உரையும் காணப்பெறவில்லை.

பதிற்றுப்பத்து

இது எட்டுத்தொகையுள் ஒன்று. இதில் முதற்பத்தும், பத்தாம் பத்தும் கிடைக்கப்பெறவில்லை. இந்நூலின் கடவுள் வாழ்த்துச் செய்யுளும், வேறு மூன்று செய்யுள்களும், உரைகளில் மேற்கோள்கள் காட்டப்பெற்றுள்ளன. இந்நான்கு செய்யுள்களும், சங்க இலக்கியம் என்னும் நூலில் (சைவ சித்தாந்த சமாஜபதிப்பு) சேர்க்கப்பெற்றுள்ளன. இவை எந்தப் பக்கத்தைச் சேர்ந்தவை என்பது தெரியவில்லை.

பரதசாஸ்திரம்

பரத சேனாபதீயம் என்றும் நூலின் உரையாசிரியர் தமது உரையில் இந்நூலைக் குறிப்பிடுகிறார். இந்நூலின் 23ஆம் சூத்திரத்தின் உரையில் இவ்வுரையாசிரியர் 'என்னாற் சொல்லப்பட்ட முதனூல் பாரதசாஸ்திரமும் மற்றைய வேத வேதாந்த சாஸ்திரமும்' என்று எழுதுகிறார். இதனால் இப்பெயரை உடைய ஒரு நூல் இருந்தது என்பது தெரிகிறது. இந்நூலை மறைந்து போன நூல்களுடன் சேர்க்க வேண்டும்.

பரத சேனாபதீயம்

இந்நூல் இப்பெயரையுடைய முன்னால் உரைக்கப்பட்ட பழைய நூலில் இருந்து வேறுபட்டது. அடியார்க்கு நல்லாரும், நச்சினார்க்கினியரும் கூறிய ஆதிவாயிலார் இயற்றிய பரத சேனாபதியம் அல்ல இது. அதற்குப் பிற்பட்ட நூல், இதை இயற்றியவர் பெயர் தெரியவில்லை. நூல் முழுவதும் கிடைக்கப்பெறவில்லை. நூலின் பாயிரங்கள் மட்டும் கிடைத்துள்ளன. இதற்கு உரையும் உண்டு. உரையாசிரியர் பெயர் தென்படவில்லை. இது டாக்டர் உ.வே.சா. நூல்நிலைய வெளியீடாக வந்துள்ளது.

பரிபாடல்

இறையனார் அகப்பொருள் உரையாசிரியர் முதல் சூத்திர உரையில் இவ்வாறு எழுதுகிறார். "இனிக்கடைச்சங்கமிருந்து தமிழாராய்ந்தார் சிறு மேதாவியரும் .... கணக்காயனார் மகனார் நக்கீரருமென இத்தொடக்கத்தார் நாற்பத்தொன்பதின்மரென்ப .... அவர்களாற் பாடப்பெற்றன. நெடுந்தொகை நானூறும் எழுபது பரிபாடலும் .... இத்தொடங்கத்தன" என்று பேராசிரியர் என்னும் உரையாசிரியர் (தொல் பொருள், செய்யுள் 149).

இனி நூற்றைம்பது கலியும் எழுபது பரிபாடலும் எனச் சங்கத்தாரால் தொகுக்கப்பெற்றுள்ளவற்றுள் என்று எழுதுகிறார். இதனால் பரிபாடலின் தொகை எழுபது என்பது தெரிகிறது. ஒரு பழைய வெண்பாவும், பரிபாடல் செய்யுள்கள் எழுபது என்று கூறுகிறது. ஆனால் இப்போது கிடைத்துள்ள பரிபாடல் செய்யுள்கள் இருபத்து நான்கு மட்டுமேயாகும்.

பாரத வெண்பா

தெள்ளாறெறிந்த நந்திவர்மன் காலத்தில் பெருந்தேவனார் என்பவரால் இயற்றப்பெற்றது பாரத வெண்பா. இவர் பாரதம் பாடிய பெருந்தேவனாருக்குப் பிற்காலத்தில் இருந்தவர். இந்நூல் மூன்று பருவங்களை உடையது. துரோன பருவத்தில் பதின்மூன்றாம் நாள் போர்வரையிலும் இருக்கிறது. இதிலும் பிற்பகுதிச் செய்யுள்கள் காணப்பெறவில்லை. மற்றப் பகுதிகளும் தென்படவில்லை.

புறநானூறு

புறநானூற்றில் கடவுள் வாழ்த்துச் செய்யுளோடு 400 செய்யுள்கள் உள்ளன. இவற்றுள் 267, 268 எண்ணுள்ள செய்யுள்கள் முழுவதும் காணப்படவில்லை. 282, 283, 285, 290, 298 எண்ணுள்ள செய்யுள்களில் சில அடிகள், எழுத்துக்கள் மறைந்துவிட்டன. 300 முதல் 400 வரையில் உள்ள செய்யுள்கள் 40 செய்யுள்களில் சில அடிகள் எழுத்துக்கள் சிதைந்துவிட்டன.

பெருங்கதை

உதயணன் கதை என்றும், மாக்கதை என்றும் இதற்குப் பெயர்கள் உண்டு. இதனை இயற்றியவர் கொங்குவேளிர் என்பவர் ஆவார். சிறந்த காவிய நூலின் முதலும் இறுதியும் காணப்பெறவில்லை. இடையிலும் சில அடிகள் மறைந்துவிட்டன. இந்நூல் உஞ்சைக் காண்டம், இலாவண காண்டம், மகத காண்டம், வத்தவ காண்டம், நரவாண காண்டம் என்னும் ஐந்து காண்டங்களையுடையது. முதலாவது உஞ்சைக் காண்டத்தில் முப்பொத்தொரு காதைகள் காணப்பெறவில்லை. முப்பத்திரண்டாவது காதையின் முற்பகுதியும் தென்படவில்லை. இடையில் மகதக் காண்டத்தில் 10ஆம் காதையின் கடைசியில் சில அடிகளும் பதினோராம் காதை முழுவதும் 12ஆம் காதையின் முற்பகுதியும் காணப்பெறவில்லை. இறுதியாக நரவாண காண்டத்தில் ஒன்பது காதைகளும் கிடைக்கவில்லை.

மாபரதம்

இதனை இயற்றியவர் சிங்காரசேகரர் என்பவர். இது சார்பு நூல், பிற்காலத்து நூலாகிய பரத சேனாதிபதியத்தின் நூலாசிரியர் நூல் பாயிரத்தின் 63ஆம் சூத்திரத்தில் இந்நூலைக் குறிப்பிடுகிறார். இதை மறைந்து போன நூல்களுடன் சேர்க்க வேண்டும்.

மாபரத சூடாமணி

இது மாபரதம் என்னும் நூலைச் சுருக்கிச் செய்யப்பட்ட நூல் சோமநாதன் என்பவருக்காக இதைச் சிங்காரசேகரன் என்பவர் இயற்றினார் என்று பரத சேனாபதீயப் பாயிரச் செய்யுள் (63) கூறுகிறது. இதையும் மறைந்து போன நூல்களுடன் சேர்க்க வேண்டும்.

முத்தொள்ளாயிரம்

சேர சோழ பாண்டியர் என்னும் மூன்று அரசர் பெயர்களில் இயற்றப்பட்ட நூல், முத்தொள்ளாயிரம் என்னும் பெயரைக் கொண்டு (மூன்று தொள்ளாயிரம்) 2700 செய்யுள்களையுடைய நூல் என்பர். மூன்று முந்நூறாகத் தொள்ளாயிரம் செய்யுள்களைக் கொண்ட நூல் என்று கருதுவது பொருந்தும் எனத் தோன்றுகிறது. 900 செய்யுள்கள் உள்ள இந்த நூலில் இப்போது கிடைத்துள்ளவை 110 செய்யுள்கள் மட்டுமே மற்றவை மறைந்துவிட்டன.

மூத்தபிள்ளையார் மும்மணிக்கோவை

பதினோராந் திருமுறையில் தொகுக்கப்பெற்றுள்ள இந்நூலை இயற்றியவர் அதிராவடிகள் என்பவர் முப்பது செய்யுள்களுடைய இந்நூலின் கடைசி ஏழு செய்யுள்கள் (24 முதல் 30 வரையில்) மறைந்துவிட்டன.

தமிழ் நூல்கள் மறைந்ததற்கான காரணங்கள்

தலைச்சங்க, இடைச்சங்க காலத்தில் பாண்டிய நாட்டின் தென்பகுதியில் இருந்த சில நிலப்பகுதிகள் இரண்டு பெரிய ஆழிப்பேரலைகளால் மறைந்துவிட்டன. அப்போது அப்பகுதியில் ஏட்டுச்சுவடிகளும் மறைந்து போயின.

"ஏரண முருவம், யோகம், இசை, கணக் கிரதம், சாலம்
தாரண மறமே, சந்தம், தம்பநீர். நிலமு லோகம்,
மாரணம், பொருளென் றின்னை மாணநூல் யாவும், வரி
வாரணம் கொண்ட தந்தோ, வழிவழிப் பெயரு மான"

என்னும் செய்யுள் கடல் கொண்ட பாண்டிய நாட்டின் பல பகுதிகள் அழிந்த வரலாற்றினையும் முதற்சங்க, இடைச்சங்க நூல்கள் பல மறைந்து போனவற்றையும் கூறுகிறது. எனினும் அதற்குப் பின்னால் உண்டான பல நூல்களும் மறைந்து போனதைக் காணமுடிகின்றது. ஆனால் இவை மறைந்து போனமைக்குக் கடல் கோள்கள் மட்டும் காரணம் அல்ல. பல வேறு காரணங்களால் இவை அழிந்து போயின. பண்டைக்காலத்தில் அச்சுப்புத்தகங்கள் இல்லாதது பல நூல்கள் மறைந்து போனதற்கு முக்கியமான காரணமாகும். அச்சுப் புத்தகங்கள் அக்காலத்தில் இருந்திருந்தால் அப்புத்தகங்களின் பிரதிகள், பலரிடத்தில் பல ஊர்களில் இருந்திருக்கும். அப்போது சில இடங்களில் உள்ள புத்தகங்கள் அழிந்திருந்தாலும் மற்ற இடங்களில் இருந்த புத்தகங்களைக் கண்டுபிடித்து மறைந்து போகாமல் காத்திருக்கலாம். அச்சு இல்லாததன் காரணமாக ஒரு சில பிரதிகள் மட்டுமே இருந்தன. அச்சில பிரதிகள் நீர், நெருப்பு, சிதல் முதலிய காரணங்களால் அழிந்து விடுமானால் அந்நூல்கள் அடியோடு நசித்து விடுகின்றன. இவ்வாறு மறைந்து போன நூல்கள் எண்ணில் அடங்காதவை.

சமயப் பகை

அக்காலத்தில் நிலவிய சமயப்பகை காரணமாகப் பல்வேறு நூல்கள் மறைந்து போயின. நாட்டில் முற்காலத்தில் செழித்துப் பரவியிருந்த பௌத்த, சைன மதங்கள் பல சமய நூல்களைக் கொண்டிருந்தன. அந்த மதங்கள் பிற்காலத்தில் குன்றிப்போய் மறைந்தபோது அச்சமய நூல்களும் மறைந்து போயின. ஆதரிப்போர் இருந்திருந்தால் தானே அவை நிலைத்து வாழ்ந்திருக்க முடியும். மதங்கள் மறைந்ததோடு நூல்களும் மறைந்து போயின. அம்மதத்தவர் அல்லாத ஏனைய மதத்தார், சமயப்பகை காரணமாக வேறு மத நூல்களைப் போற்றாமல் கைவிட்டனர்.

குண்டலகேசி, விம்பசார கதை, சித்தாந்தத் தொகை, திருப்பதிகம், புத்த ஜாதகக் கதைகள் முதலிய பௌத்த நூல்களும், சைன இராமாயணம், வளையாபதி, கிளிவிருத்தம், எலிவிருத்தம், சாந்தி புராணம், மல்லிநாதர்

புராணம், நாரத சரிதை, பிங்கல கதை, வாமன கதை, பிங்கலகேசி, அஞ்சனகேசி, காலகேசி, தத்துவ தரிசனம் முதலிய சைன சமய நூல்களும், இவ்வாறு மறைந்து போன நூல்களாகும். மணிமேகலை, சிலப்பதிகாரம், சிந்தாமணி போன்ற பௌத்த சமயக் காவியங்களைச் சைவ, வைணவ சமயத்தார் போற்றிக் காப்பாற்றியதன் காரணம் அவை இலக்கிய வளம் படைத்த காவியங்கள் என்பதேயாகும். இவ்வாறு ஒரு சில பௌத்த, சமண சமய நூல்கள் அவற்றின் இலக்கியச் சிறப்பு காரணமாகப் போற்றிக் காப்பாற்றப்பட்டன என்றாலும், பௌத்த, சைன சமயங்களின் ஏனைய நூல்களெல்லாம் மறைந்து போயின.

மூடக்கொள்கை

சமயங்களின் பகையினால் பல நூல்கள் அழிந்து போனதைப் போலவே மூடக்கொள்கைகளாலும் பல நூல்கள் அழிந்துபட்டன. ஆடிப்பெருக்கு (பதினெட்டாம் பெருக்கு) கலைமகள் விழாவாகிய சரசுவதி பூசை, மாசிமகம் போன்ற காலங்களில் ஏட்டுச்சுவடிகளைக் கடலிலும் ஆற்று வெள்ளத்திலும் போடுகின்ற வழக்கம் அக்காலத்தில் இருந்தது. அக்காலம் மட்டுமின்றி தற்காலம் வரையில் அது தொடர்ந்து கல்வியறிவு அற்றவர்கள் தங்கள் வீடுகளில் தம்முடைய முன்னோர் சேமித்து வைத்த ஏட்டுச் சுவடிகளை கற்கும் ஆற்றல் இல்லாமல் அச்சுவடிகளை வைத்து என்ன செய்வது என்று அறியாமல் ஆற்றில் விட்டனர். இதுபோன்ற மூட வழக்கத்தினை உலக வரலாற்றில் எங்கும் காணமுடியவில்லை. சிலர் ஏட்டுச்சுவடிகளை அடுப்பில் இட்டு எரித்தும் உள்ளனர்.

பல்வேறு குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் அக்குடும்பத்திலுள்ள பொருள்களையும், சொத்துக்களையும் பாகம் செய்து கொள்ளும்போது ஏட்டுச் சுவடிகளையும் பங்கிட்டுக் கொள்வது வழக்கம், பங்கிட்டுக் கொண்டவர்களில் கல்வியறிவில்லாதவர்களும் இருப்பார்கள். படிக்கத் தெரியாத அவர்கள் சுடிவகளிலும் பங்கு கேட்டு வாங்குவர். அவர்களிடம் சென்ற ஏட்டுச் சுவடிகள் பதினெட்டாம் பெருக்கு, அடுப்பு எரிக்க, சிதலுக்கு உணவு எனப் பல காரணங்களால் அழிந்தன.

தீயில் எரிக்கப்பட்ட ஏடுகள்

வரகுணராம பாண்டியன், அதிவீரராம பாண்டியன் என்பவர்கள் திருநெல்வேலியில் அரசாண்டிருந்த பாண்டி மன்னர்கள், இருவரும், தமையன் தம்பி முறையினர், பாண்டியப் பேரரசு வீழ்ச்சியடைந்தது. பாண்டியநாடு அயல்நாட்டார் கையில் சிக்கிய போது, அவர்களின் கீழ் சிற்றரசர்களாக இருந்தவர்கள், இவர்களில் அதிவீரராம பாண்டியன் தமிழில் நைடதம் என்னும் காவியத்தையும், வேறு சில நூல்களையும் இயற்றிப் புகழ்படைத்தவர். இவர் இயற்றிய நைடதத்தைப் பற்றி நைடதம் புலவர்க்கு ஔடதம் (ஔடதம் - அமிழ்தம்) என்றும் பழமொழி வழங்குகிறது. இவருடைய தமையனாரான வரகுணராம பாண்டியன் கல்வியில் சிறந்த புலமை வாய்ந்தவர். வரகுணராமனின் மனைவியும் சிறந்த புலமை வாய்ந்தவர். அதிவீரராமன் நைடதத்தை இயற்றி அதனைத் தமையனிடம் அனுப்பி அதைப் படித்துப் பார்த்து அது பற்றிக் கருத்துத் தெரிவிக்குமாறு கேட்டார். தமையனான வரகுணன் அந்நூலைத் தன் மனைவியிடம் கொடுத்து மதிப்புரை கூறுமாறு வேண்டினார். அரசியார் அதைப்படித்துப் பார்த்து இதன் நடை வேட்டை நாயின் ஓட்டம் போல் இருக்கிறது என்று கூறினார். வேட்டை நாய் வேகமாக ஓடி வேட்டைப் பொருள் சிக்கியவுடன் ஓட்டத்தின் வேகம் குறைவதை போல இந்நூலில் சுயம்வரம் காண்டம் வரையில் இருக்கும் செய்யுள் நடைபோல மற்ற காண்டங்களில் அது இல்லை என்பது கருத்து.

இத்தகையப் புலமை வாய்ந்த அரச குடும்பத்தில் ஏட்டுச்சுவடிகள் ஏராளமாக இருந்தன. வரகுணராமன் காலமான பிறகு அவருக்கு வழியினர் இல்லாதபடியால் அவருடைய சொத்துக்கள் திருநெல்வேலியில் கிரிவலம் வந்த நல்லூரில் இருக்கும் பால்வண்ண நாதர் கோவிலுக்குச் சொந்தம் ஆயின, அவற்றுடன் அவருடைய நூல் நிலையத்தில் இருந்த ஏட்டுச் சுவடிகளும் கோவிலுக்குச் சேர்ந்துவிட்டன. அவருடைய சொத்துக்களைப் பெற்றுக்கொண்ட கோயில் அதிகாரிகள் வரகுணராமனுக்கு ஆண்டுதோறும் சிரார்த்தம் செய்து வருகின்றனர்.

கோவிலுக்குக் கிடைத்த வரகுணபாண்டியனுடைய நூல் நிலையத்து ஏட்டுச் சுவடிகள் காலப்போக்கில் கவனிப்பாரற்றுச் சிதிலமாய்ப் போயின. சில காலத்துக்குப் பிறகு அந்தச் சுவடிகள் கோவில் கணக்கு ஏட்டுச் சுவடிகளுடன் கலந்து விட்டன. பிற்காலத்தில் அந்த ஏட்டுக் குப்பையை ஓமத்தீயில்

எண்ணையில் தோய்த்துக் கொளுத்திவிட்டார்கள். 1889ஆம் ஆண்டில் உ.வே.சாமிநாதையர் அவர்கள் பால் வண்ணநாதர் கோயில் ஏட்டுச்சுவடிகளைப் பார்ப்பதற்குக் கிரிவலம் வந்த நல்லூருக்குச் சென்று கோயில் தருமகர்த்தாரைக் கண்டு பேசினார். அதற்குத் தருமகர்த்தா குப்பைக் கூளமாகக் கிடந்த சுவடிகளை தான் பார்த்ததாகவும் அந்தக் கூளங்களையெல்லாம் ஆகமத்தில் சொல்லியிருக்கிறபடி செய்துவிட்டார்கள் என்றும் பழைய ஏடுகளைக் கண்ட இடங்களில் போடக்கூடாது. அவற்றை நெய்யில் தோய்த்துத் தீயில் (ஹோமம்) இட வேண்டும் என்று கூறுகிறார்கள். இங்கே அப்படித்தான் செய்தார்கள் என்று கூறினார். இது தெரிந்த செய்தி தெரியாத செய்திகள் எத்தனையோ இருக்கலாம்.

மதுரைத் தமிழ்ச் சங்கத்து நூல் நிலையத்தில் இருந்த ஏட்டுச் சுவடிகளில் பல சுமார் ஐம்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் தீப்பிடித்து எரிந்து போயின. திருக்குறளுக்கு எழுதப்பட்ட பத்து உரைகளும் அதில் இருந்தன. வேறு சிறந்த நூல்களும் இருந்தன.

ஆற்று வெள்ளத்தில் ஏட்டுச் சுவடிகள்

ஆடி 18ஆம் நாள் ஆடிப்பெருக்கு என்று சொல்லக்கூடிய நாளில் ஆற்று வெள்ளத்தில் போடப்பட்ட ஏடுகள் எத்தனை என்று கணக்குச்சொல்ல முடியாது. கவிராயர்கள் புலவர்கள், பண்டிதர்கள் வீடுகளில் இருந்த ஏட்டுச் சுவடிகள் அவர்களின் பரம்பரையில் வந்த படிப்பில்லாத முதுமக்களிடம் சிக்கிவிடும். கல்வி வாசனையற்ற அவர்கள் அந்த நூல்களின் அருமை பெருமைகளை அறியாமலும் என்ன செய்வது என்று தெரியாமலும் இடத்தை அடைத்துக்கொண்டு வீணாய்க் கிடக்கின்றனவே என்ற கவலையுடன் அவற்றைக் கொண்டு போய் ஆற்று வெள்ளத்தில் போட்டுவிடுவார்கள். இவ்வாறு நிகழ்ந்த நிகழ்ச்சிகளுள் ஒன்று.

1890ஆம் ஆண்டு கோடைக்காலத்தில் ஏட்டுச்சுவடிகளைத் தேடிக்கொண்டு உ.வே.சா. அவர்கள் திருநெல்வேலி சென்றார். உடன் திரிகூடராசப்ப கவிராயரையும் அழைத்துக்கொண்டு சென்றார். கவிராயரின் உறவினரான திருநெல்வேலி தெற்குப் புதுத்தெரு வக்கீல் சுப்பையா பிள்ளையின் வீட்டுக்குப் போய் அவரைக் கண்டனர். பரம்பரை பரம்பரையாக அவர்கள் வீட்டில் இருந்து வந்த ஏட்டுச்சுவடிகளைக் காட்டும்படி கேட்டனர். அதற்கு ஆங்கிலம் படித்த

ஆனால் தமிழ் படிக்காத அந்த வழக்குரைஞர் கூறினார். எங்கள் வீட்டில் ஊர்க்காட்டு வாத்தியார் புத்தகங்கள் வண்டிக் கணக்காக இருந்தன. எல்லாம் பழுதுபட்டு ஒடிந்து உபயோகமில்லாமல் போய்விட்டன. இடத்தை அடைத்துக்கொண்டு யாருக்கும் பிரயோஜனமில்லாமல் இருந்த அவற்றை என்ன செய்வதென்று யோசித்தேன். ஆற்றிலே போட்டுவிடலாம் என்றும் ஆடி பதினெட்டில் சுவடிகளைத் தேர்போலக் கட்டி ஆற்றில் விடுவது சம்பிரதாயம் என்று முதிய பெண்கள் சொன்னார்கள். நான் அப்படியே எல்லா ஏடுகளையும் ஓர் ஆடி மாதம் பதினெட்டாம் நாள் வாய்க்காலில் விட்டுவிட்டேன் என்றார்.

இச்செய்தியை வக்கீல் கூறிமுடித்த பிறகு உடன் வந்திருந்த திரிகூட ராசப்ப கவிராயர் சொன்னாராம். நான் வந்திருந்த சமயத்தில் கடைசித் தடவையாக ஏட்டுச் சுவடிகளை வாய்க்காலில் போட்டுக் கொண்டிருந்தார்கள். நான் அதைப் பார்த்தேன். கடைசியில் மிஞ்சியிருந்த சில ஏடுகளைக் கொண்டு போன ஒரு பையனை கன்னத்தில் ஓங்கி ஓர் அறை வைத்து, அந்தக் கட்டைப்பிடுங்கி உள்ளே பீரோவில் வைத்தேன் என்றார். அவ்வாறு அவர் பிடுங்கி பீரோவில் வைத்த கட்டிலிருந்துதான் உ.வே.சா. அவர்களுக்கு திருப்புவனநாதர் உலாவும், சிலப்பதிகார சில ஏடுகளும் கிடைத்தன.

இது போன்று பதினெட்டாம் வெள்ளப்பெருக்கில் வெள்ளத்தில் விடப்பட்ட ஏடுகளின் எண்ணிக்கையும் அவற்றில் என்னென்ன நூல்கள் போயின என்பது யாரும் அறியாத ஒன்று ஆகும்.

செல்லரித்தல்

ஏட்டுச் சுவடிகள் முதற்கொண்டு புத்தகங்கள் வரை அனைத்தினையும் தின்னும் பூச்சிகளாக அன்று முதல் இன்று வரை சிதல்கள் இருந்து வருகின்றன. வான்மீகம் என்றும், சிதல் என்றும் பெயர்பெற்ற எறும்பு இனத்தைச் சேர்ந்த இப்பூச்சிகள் துணிமணிகள், மரச்சாமான்கள் முதலியவற்றையும் விடுவதில்லை. இவ்வாறு சிதல்களால் இரையாக்கப்பட்ட ஏட்டுச் சுவடிகளுக்குக் கணக்கில்லை. அப்பர் சுந்தரர், சம்மந்தர் ஆகிய மூன்று சிவனடியார்கள் இயற்றிய தேவாரப் பதிகங்களில் நூறாயிரம் பதிகங்களுக்கு மேல் செல்லரித்துவிட்டன. இப்போதுள்ள தேவாரப் பாடல்கள் அவற்றில் எஞ்சி நின்ற சிறுபகுதியே ஆகும்.

தேவாரப் பதிகங்கள் எழுதிய ஏட்டுச் சுவடிகள் தில்லைச் சிற்றம்பலத்திலே ஓர் அறையிலே பூட்டி வைக்கப்பட்டிருந்தை அநபாயச் சோழ மன்னன் அறிந்து அவ்வேடுகளை எடுக்கச்சென்றான். சென்று அறையின் கதவைத்திறந்து பார்த்த போது வான்மீகம் (சிதல்) அரித்து மண்மூடிக் கிடப்பதைக்கண்டு திடுக்கிட்டு மனங்குமுறினான். பிறகு குடங்குடமாக எண்ணெய் ஊற்றிக் கிளரிப்பார்த்த போது சில ஏடுகள் மட்டும் எஞ்சியிருந்தன. இவ்வாறு எஞ்சி நின்ற பகுதிதான் இப்போது உள்ள தேவாரப்பதிகங்கள், தேவாரத்தின் பெரும்பகுதி மறைந்து போயின. தேவாரப் பதிகங்களைச் சிதல் தின்ற செய்தியை திருமுறை கண்டபுராணம் இவ்வாறு கூறுகிறது.

“ஐயர்நட மாடுமஅம் பலத்தின் மேல்பால்
அருள்பெற்ற மூவர்தம் அருள்சேர் செய்ய
கையதுவே யிலச்சினையா யிருந்த காப்பைக்
கண்டவர்கள் அதிசயிப்பக், கடைவாய் நீக்கிப்
பொய்யுடையோர் அறிவுதனைப் புலன்கள் மூடும்
பொற்பதுபோல், போதமிரும் பாடல் தன்னை
நொய்யசிறு வான்மீகம் மூடக்கண்டு
நொடிப்பளவி னிற்சிந்தை நொந்த வேந்தன்
பார்த்ததனைப் பிறந்தய்ப்ப வுரைத்து மேலே
படிந்திருந்த மண்மலையைச் சேரத் தள்ளி
சீர்த்ததில் தயிலமலி குடும்பங் கொண்டு
செல்லுநனை யச்சொரிந்து, திருவே டெல்லாம்
ஆர்த்த அரு ளதனாலே யெடுத்துக் நோக்க
அலகிலா எடுபழ தாகக் கண்டு
தீர்த்தமுடிக் கணிபரனே பரனே என்னச்
சிந்தை தளர்ந் திருகணீர் சோரா தின்றான்”[18]

இவ்வாறு செல்லரித்து அழிந்து போன நூல்கள் இன்னும் பலப்பலவாகும்.

அயலார் படையெடுப்பு

அரசர்களின் போரினாலும் புத்தகச் சாலைகள் அழிக்கப்பட்டு நல்ல நூல்கள் மறைந்து போய்விட்டன. சேர, சோழ, பாண்டிய மன்னர்கள்

தம்முடைய அரண்மனைகளில் நூல் நிலையங்களை அமைத்திருந்தனா். அவா்களுக்குக்குள் அடிக்கடி போர்கள் நிகழ்ந்தன. அப்போா்களில் ஒருவா் நகரத்தை மற்றவா் கைப்பற்றியதும் உண்டு. ஆனால் அவா்களினால் நூல் நிலையங்கள் அழிக்கப்படவில்லை. ஏனென்றால் அவா்கள் தமிழா்கள், அரசா்கள், தமிழ் நூல் நிலையங்களை அழிப்பது மரபல்ல, மாறாகப் போற்றி வந்தாா்கள்.

தமிழரல்லாத வேறு மன்னா்கள் தமிழ்நாட்டில் வந்து போா் செய்து அரசைக் கைப்பற்றிய காலத்தில் தமிழ் நூல் நிலையங்கள் கவனிக்கப்படாமல் மறைந்தன. விஜயநகர மன்னா்களால் அனுப்பப்பட்டு தமிழ்நாட்டைப் பிற்காலத்தில் அரசாண்ட நாயக்க மன்னா்கள். பாண்டிய நாட்டையும் சோழ நாட்டையும் அரசாண்டனா். அவா்கள் சமயங்களையும், சமயப் புலவா்களையும் போற்றவில்லை. பழைய தமிழ் நூல் நிலையங்களையும் காக்கவில்லை. பாண்டிய சோழ மன்னா்களின் புத்தக நிலையங்கள் என்னவாயின என்பது தெரியவில்லை.

பிற்காலத்தில் தஞ்சாவூரை ஆண்ட மராத்திய அரசா்களும் பழந்தமிழ் நூல்களைப் போற்றினாா்கள் என்று கூறமுடியாது சரசுவதி மகால் புத்தகச் சாலையில் சில தமிழ் நூல்கள் இருந்தன என்றாலும் முக்கியமான சிறந்த தமிழ்நூல்கள் அங்கு இருந்ததற்கான சான்றுகள் இல்லை.

இலங்கையில் யாழ்ப்பாணத்தை அரசாண்ட சூரியச் சக்கரவா்த்திகள் என்னும் பெயருடைய மன்னா்கள் தமிழா்கள். அவா்கள் பாண்டிய மன்னரின் தொடா்புடையவா்கள். யாழ்ப்பாணத்தில் இவ்வரசா்கள் தமிழ்ச்சங்கங்கள் வைத்துத் தமிழ் வளா்த்தனா். சரசுவதி மகாலயம் என்னும் புத்தகச் சாலையையும் வைத்திருந்தாா்கள். பிற்காலத்தில் சிங்கள மன்னன் இம்மன்னா்களுடன் போா் செய்தபோது, யாழ்ப்பாணத்தில் இருந்த இந்தப் புத்தகச் சாலையை அழித்துவிட்டான். அவன் தமிழனல்லாத சிங்களவன். ஆகையால் தமிழ் நூல்களை அழிப்பது பற்றி அவன் கவலைப்படவில்லை. அன்று மட்டுமன்று இன்று வரை இன அழிப்பும், மொழி அழிப்பும் ஈழத்தில் நிகழ்ந்து கொண்டுதான் வருகிறது. இதற்குச் சான்றாக 2009ல் நடைபெற்ற ஈழத்தமிழா் போரில் யாழ்ப்பாண நூல்நிலையம் பல இலட்சம் நூல்களோடு அழிக்கப்பெற்றது அனைவரும் அறிந்ததே.

சேரநாடு பிற்காலத்தில் கி.பி.16ஆம் நூற்றாண்டில் மலையாள மொழியுள்ள நாடாக மாறிற்று. தமிழ் நூல்களைப் பற்றி மலையாளிகளில் பெரும்பான்மையோர் கவலைப்படவில்லை. அந்தச் சேர நாட்டுத் தமிழ் நூல்கள் போற்றுவாரற்றுப் மெல்ல மெல்ல மறைந்து போயின.

அந்நூல்களில் சில மலையாள எழுத்தினால் எழுதப்பட்டுப் போற்றப்பட்டு வந்தன. வலைவீசு புராணம், பொன்னி புத்தான கதை முதலியவை, அவற்றைச் சேர்ந்தவை மலையாள எழுத்தில் அச்சிடப்பட்டுள்ளன. ஆனால் தமிழ் அறியாதவர்களால் பதிப்பிக்கப்பட்டபடியால் அவைகளில் பல செய்யுள்கள் சரியான உருவம் தெரியாமல் சிதைந்து காணப்படுகின்றன.

மலையாள எழுத்தில் எழுதப்பட்ட தமிழ் நூல்கள் பெரிதும் புறக்கணிக்கப்பட்டு, நாளடைவில் மறைந்து போயின. மலையாள எழுத்தில் எழுதப்பட்டிருப்பதனால் அந்த எழுத்தை அறியாத தமிழர் அவை இன்ன நூல் என்று உணர்வதில்லை. மலையாள எழுத்தில் எழுதப்பெற்றிருந்தாலும் மொழி தமிழாக இருப்பதனால் தமிழ் அறியாத மலையாளிகள் அந்நூல்களைப் போற்றுவதில்லை. இவ்வாறு மலையாள எழுத்தில் எழுதப்பட்ட தமிழ் நூல்கள் மறைந்துபோயின.

தமிழ்நாட்டில் கி.பி.17, 18ஆம் நூற்றாண்டுகளில் அரசியல் நிலை மிகவும் சீர்குலைந்தது. சமய ஒற்றுமை இல்லாத வேற்று மதக்காரர்களும், வேற்று மொழிக்காரர்களும் தமிழ்நாட்டில் புகுந்து அரசியல் குழப்பங்களையும் போர்களையும் உண்டாக்கி நாட்டின் அமைதியைக் கெடுத்துப் பாதுகாப்பை அழித்தனர். பிரெஞ்சுக் கிழக்கிந்தியக் கம்பெனியார்களும் ஆங்கிலக் கிழக்கிந்திய கம்பெனியார்களும் முகமதியர், மராத்தியர் போன்றவர்கள் இந்தக் காலகட்டங்களில் செய்த அட்டுழியங்களை அளவிடுவதற்கு இல்லை. பெரிய நகரங்கள் முதற்கொண்டு சிறிய கிராமங்கள் வரை அவர்களின் நடவடிக்கைகள் மக்கள் மனதை, உடலை உலுக்கியன. குழப்பங்களும், கொலையும், கொள்ளையும், போர்களும், கலகங்களும், படையெடுப்புகளும் தென்னிந்தியாவின் மீது ஏற்படுத்தப்பெற்றன. அந்தக் காலகட்டத்தில் பெரும்பான்மையான பழைய நூல்கள் அழிந்து ஒழிந்தன. உயிருக்கும் பொருளுக்கும் பாதுகாப்பில்லாமல் அல்லாடிக் கொண்டிருந்த மக்கள் நூல்களைப் போற்றி வைப்பதில் எவ்வாறு கவலை கொள்ள இயலும். சமயப்

பகைமைகளும் சிதலுக்கும், எறும்புக்கும் உயிர் தப்பி எஞ்சியிருந்த நல்ல சில நூல்கள் 17, 18ஆம் நூற்றாண்டுகளில் நிகழ்ந்த அரசியற் குழப்பங்களில் மறைந்துவிட்டன.

இவ்வாறு சில முக்கியக் காரணங்களினாலே பல தமிழ் நூல்கள் மறைந்து போயின. எத்தனை நூல்கள் மறைந்து போயின என்பதைக் கணக்கிட முடியாது. உரையாசிரியர்களும் நூலாசிரியர்களும் சாசனங்களும் குறிப்பிட்டுள்ள மறைந்து போன நூல்களைப் பற்றித்தான் அறியமுடியும். குறிப்பிடப்படாமல் மறைந்து போன நூல்களை தமிழ் உலகம் அறிவதற்கு வழியில்லை.

களப்பிரர் காலத்தில் தமிழர் இசை வீழ்ச்சி

சங்க காலம் முதற்கொண்டு தமிழ்ச் சமூகத்தில் பாணர்களும் விறலியர்களும் பாட்டு, கூத்து ஆகியவற்றின் மூலம் தூய்மையான விருந்து அளித்தனர். இவற்றை அக்காலத்தில் இருந்த மூவேந்தர்களும் வளர்த்து வந்தனர் என்பது அனைவரும் அறிந்ததே என்றாலும், இந்நிலை மாற்றம் அடைந்தது தான் தமிழிசை வரலாற்றில் முதல் முட்டுக்கட்டையாகும். ‘சங்கம் மருவிய காலத்தில் பாணர்கள், கூத்தர்கள், விறலியர்கள் ஆகியோர் சங்ககால வரலாற்றின் அந்திவானத்தில் சிவந்த எல்லையைத்தாண்டி மறைந்திருந்தனர். அவர்களுக்குப் பதிலாக கணிகையரும் பரத்தையரும் ஆடற்கலையிலும் பாடற்கலையிலும் தேர்ச்சி பெற்று இன்ப வாணிபம் நடத்திக் கொண்டிருந்தனர்’[19]. தமிழ்ச் சமூகம் எதிர் நோக்கிக் கொண்டிருந்த துன்பியல் முடிவினை ஒரு துளிக்கூடக் கணிக்காது அரசர்களும் செல்வந்தர்களும் கணிகையர்க்கு ஆதரவு காட்டி உரமூட்டி வளர்த்தனர். இந்தக் காலகட்டத்தில் செல்வக்குடியில் பிறந்த ஆடவர்களுக்கு மனைவி தவிர்த்தப் பிற பெண்களுடன் உறவு என்பது சமூக உரிமையாக மாறிக்கொண்டிருந்தது. சமூகம் என்பது தனது கட்டுப்பாட்டினை இழந்து வீழ்ச்சியடைந்து பின்வாங்கியது, சமூகத்தில் ஊடுருவும் புற்றுநோய்கள் இவை என அறியாப் பெண்களும் இந்த நிலைக்கு ஒத்தவர்களாக மாறினர். இதனால் கற்புடை மகளிருக்கு மதிப்பு பெருகியது. இதன் விளைவு பத்தினி வழிபாடு.

தமிழரிசை வீழ்ச்சியை ஒவ்வொரு காலகட்டவாரியாக ஆய்வு செய்வது என்பது இன்றியமையாத ஒன்றாகும். சங்கம் மருவிய காலத்தில் தமிழகத்தில்

முற்காலப் பல்லவர்கள் படையெடுத்துப் பல பகுதிகளைக் கைப்பற்றினர் என்றாலும் இவர்களால் நிலையானதொரு ஆட்சியினை ஏற்படுத்த முடியவில்லை. இவர்களைத் தொடர்ந்து களப்பிரர்கள் தமிழகத்தின் மீது படையெடுத்துப் பல்வேறு பகுதிகளைக் கைப்பற்றினர். இந்தக் காலகட்டத்தினைத் தமிழகத்தின் இருண்டகாலம் என்று வரலாற்று ஆசிரியர்கள் கூறுவார்கள். தமிழ் மக்களும் தமிழ்ப் புலவர்களும் எல்லையில்லாத் துன்பங்களை அடைந்தனர். தமிழ் மொழியானது அடக்கு முறைக்கு ஆட்பட்டது.

சங்க காலத்தில் யாழ் உள்ளிட்ட இசைக்கருவிகளுடன் பாணர்களும், கூத்தர்களும், நாடும் நகரமும் ஊரும் சேரியும் சென்று மக்களை மகிழவைத்தனர். இவர்கள் நீண்டகால மரபின் மாசற்ற கலை உணர்வுகளையும் தொழில்களையும் வளர்த்திருந்தனர். சங்கம் மருவிய காலத்தில் பாணரும் கூத்தரும் மறைந்துவிட்டனர். ‘களப்பிரர் காலத்தில் முறையான யாழ் பயன்படுத்துவாரில்லை என்று கபில தேவர் இன்னா நாற்பதில் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார்’[20]. சங்க காலத்தில் பெண்பாற் புலவர்களும் உயர்ந்த இடத்தைப் பிடித்துப் பெருமையடைந்தனர். ஆனால் களப்பிரர் காலத்தில் இந்நிலை மாறியது. சமணம், பௌத்தர்களுக்குத் தாழ்வான மதிப்புக் காணப்பட்டது. பெண் பிறவி என்பது தண்டனைப்பிறவி என்ற நிலை தோன்றியது. இவையனைத்தும் பெண் இனத்திற்கு ஏற்பட்ட தீமைகள் என்றே கொள்ள வேண்டியுள்ளது. இதன் காரணமாகவே பெண்கள் நிலையில் தடுமாற்றம் ஏற்பட்டது என்று கூற வேண்டும். ஆடற்கலையையும், பாடற்கலையையும் கணிகையரும் பரத்தையரும் கவர்ந்தனர். அதோடு மட்டுமின்றி சமூகத்தின் கவனத்தையும் அவர்கள் கவர்ந்தனர். இது ஒருபுறமிருக்க மறுபுறத்தில் களப்பாளர் காலத்தில் இந்நிலையைத் தாங்காத பல பெண்கள் துறவு மேற்கொண்டு தூய்மையான வாழ்க்கைக்கு வழிகாட்டினர். இதனை அறிவதன்மூலம் களப்பிரர் காலத்தில் அறநெறி இலக்கியம் வளம் பெறாத இலக்கிய வரலாற்றை உணரமுடிகிறது.

சங்க காலம் முதற்கொண்டு கலைக்கு முக்கியத்துவமும் இலக்கியத்திற்கு சிறப்பிடமும் அளித்துள்ளனர். பண்டைத் தமிழ் பண்பாட்டு வளர்ச்சிக்கு அது மிகப்பெரிய சான்றாகும். ஆனால் பௌத்தர்களும் சமணர்களும் புதுவகையான கல்வி முறையை வைத்திருந்தனர். தமிழகத்தில் காஞ்சி, உறையூர், போதிமங்கை போன்று பல்வேறு இடங்களிலும்

களப்பாளர்களால் ஏற்படுத்தப்பெற்ற கல்வி நிலையங்கள் இருந்தன. அவர்கள் பாலி மொழிக்கு முக்கியத்துவம் அளித்தனர். இதன் விளைவாக 'உயர்கல்வி நிலையங்களில் பாலி மொழியில் பௌத்த நூல்கள் சொல்லிக்கொடுக்கப்பட்டன. சாதாரணக் கல்வி நிலையங்களில் நாட்டு மக்களுடைய மொழி பயன்பட்டது'[21]. இந்த நிலையினை மதிப்பீடு செய்து பார்க்கின்ற பொழுது தன் தாய்நாட்டு மொழி தாய்நாட்டு மக்களுக்குக் கற்பிக்கப்படாத நிலையினை உணர முடிகிறது.

ஒரு நாட்டினுடைய முன்னேற்றத்தின் முதற்படி கல்வி. அதிலும் உயர்கல்வி என்பதே பல்வேறு அறிஞர்களில் கருத்து இவ்வாறு இருக்க உயர்கல்விக்குத் தமிழ்மொழி தகுதியற்றதாக ஆக்கப்பட்டது இங்கு உரைக்கத்தக்கது. மேலும் கீழ்நிலையில் என்ன மொழியில் பயில்கின்றனரோ அம்மொழியிலே உயர்கல்வி பெறுதல் தான் சிறந்தது என்றாலும் தமிழ்மொழி பயின்றவர்களுக்குத் தொடர்ந்து உயர்கல்வி பெறும் நிலை எட்டாக் கனியானது. ஏனென்றால் உயர்கல்வி பாலிமொழியில் கற்றுக்கொடுக்கப்பட்டன. இதன் காரணமாக மொழியறிவு நிரம்பிய தமிழ் பண்டிதர்களின் உருவாக்கம் மிகக் குறைந்தது. மேலும் பாலி மொழியில் தொடங்கப்பெற்ற உயர்கல்வி நிறுவனங்களில் தமிழ்மொழி இலக்கியங்கள் படைக்கப்பெற்றதாக எந்தச் சான்றும் கிடைக்கப்பெறவில்லை. இதற்கு மாறாகப் பூதமங்கலம் பௌத்த விகாரத்திலிருந்து பல்வேறு சிறந்த நூல்கள் பாலிமொழியில் எழுதி வெளியிடப்பட்டன. பாலி மொழிப் புலவரான பூதமங்கலம் என்பவர் இலங்கை சென்று திரும்பி வந்து பல்வேறு நூல்களை எழுதினார். இவையனைத்தும் உயர்கல்வி நிறுவனங்களில் பாடநூல்களாகப் பயன்பட்டன. இக்காலகட்டத்தில் தமிழை உயர்கல்விப் பாடமாகக் கற்பிக்கும் எந்தவொரு நிறுவனமும் இருந்ததாகக் குறிப்புகள் கிடைக்கப்பெறவில்லை. இயல், இசை, கூத்து என்ற முத்தமிழையும் உணர்த்தும் மொழி வளர்ந்த விதத்தினை இதன் மூலம் உணர முடிகிறது.

அக்காலகட்டத்தில் பௌத்தப் பள்ளிகள் வளர்ந்தது போன்று சமணப் பள்ளிகளும் வளர்ச்சியடையத் தொடங்கின. சமண சமயத் துறவிகள் பன்மொழி வித்தகர்களாக விளங்கினர். இவர்களும் பௌத்தர்கள் போன்றே செயல்பட்டனர் என்றுதான் கூற வேண்டும். சமணப் பள்ளிகளில் கீழ்மட்டப் பள்ளிகளில் தமிழ்மொழி பயிற்றுவிக்கப்பட்டது. உயர்கல்வி நிறுவனங்களில்

பிராகிருதமும் சமற்கிருதமும் கற்பிக்கப்பெற்றன. சமணப் பள்ளிகளில் பன்மொழிப் புலமை பெற்றிருந்த சிம்மசூரி முனிவரும், சர்வநந்தியும் கி.பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டில் ஆசிரியர்களாக விளங்கினர்.

திருப்பாதபுரிப்புலியூர் என்று விளங்கும் பாலி புத்திரத்தில் சர்வநந்தியும் சிம்மசூரியும் சமண நூலாகிய 'லோக வியாபியத்தை' சமற்கிருத மொழிக்கு மொழி பெயர்த்தனர். எனவே சமணப் பள்ளிகளிலும் உயர்கல்வியில் தமிழ் தடைசெய்யப்பட்ட மொழியாகவே இருந்தது இங்கு புலனாகிறது. இவற்றுக்கு இடையே ஒரு சில செய்திகளை உணர வேண்டியது இன்றியமையாதது. முற்காலப் பல்லவர்கள் தொடர்ந்து ஆட்சியினைச் செய்யாவிடினும் இடையிலேயே வந்து போகின்றனர். இவர்களது காலகட்டத்தில் காஞ்சியில் கரடிகைப் பள்ளிகளை நிறுவினர். இப்பள்ளிகளில் வேதியர் என்ற ஒரு பிரிவினருக்கு மட்டுமே கல்வி அளிக்கப்பட்டது. கல்வி அளிக்கப்பட்டதோடு மட்டும் அல்லாமல் அவர்களுக்கு உண்டியும் உறையுளும் அரசின் செலவில் கிடைத்தன. சமூகத்தில் ஒரு பிரிவினருக்கு மட்டும் கல்வி என்ற நிலையை முற்காலப் பல்லவர்கள் கொண்டிருந்தனர். மேலும் இக்கல்வி நிலையத்தில் பெண்களுக்குக் கல்வி மறுக்கப்பட்டது.

முற்காலப் பல்லவர் ஆட்சி காலத்தில் ஒரு பிரிவினருக்கு மட்டுமே கல்வி என்ற நிலையின் வாயிலாகக் கல்வி கற்காதோர் நிலையை எண்ணிப்பார்க்க வேண்டியதில்லை. மற்ற அனைவரும் கல்வியற்றவர்களாகவே இருந்திருக்கின்றனர்.

பாலிமொழிக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்த களப்பிரர்கள் 'கி.பி. 4ஆம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியில் சமஸ்கிருதத்திற்கும் சிறப்புக் கொடுக்கலாயினர். இக்காலகட்டத்தில் சமஸ்கிருதக் கல்வி முக்கியத்துவம் பெற்றது'[22]. மேலும் சமற்கிருதம் கல்வெட்டு மொழியாகவும் உயர்வு பெறலாயிற்று. மேலும் களப்பிரர் காலத்தின் இறுதியில் பௌத்த சமயத்திற்கு நிலையானதொரு அடித்தளத்தை அசோகர் தமிழகத்தில் நிறுவினார்.

கி.பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த பூச்சியபாதரின் சீடரான வச்சிரநந்தி என்பார் சமயப் பணியாற்றுவதற்காக கி.பி.470ல் மதுரையில் திரமிளச் சங்கத்தை நிறுவினார் என்ற செய்தியை தேவசேனர் என்பவர் தன்னுடைய

திகம்பர தாசனம் என்ற நூலில் குறித்துள்ளார். எனினும் வச்சிரநந்தி மதுரையில் திரமிள சங்கத்தைத் தொடங்கியதன் நோக்கம் தமிழ்மொழி வளர்ச்சிக்காக அல்ல. சமயப் பணிக்காகவே என்பது இதன் வாயிலாக புலனாகிறது. மேலும் இது தமிழ் வளர்த்த முற்காலத்துச் சங்கங்களிலிருந்து நோக்கத்தாலும் பணியாலும் வேறுபட்டது மற்றுமன்று காலத்தால் பிந்தியது என்பதையும் உணர வேண்டும்.

சங்கம் மருவியகாலத்தில் வைதீகக் கொள்கையுடையோர் ஒரு தனிச் சமயக் கொள்கையுடையோராக விளங்கினர். வேதமொழியில் மந்திரம் ஓதுதல், வேள்விகள் நடத்துதல், வைதீகக் கல்வி பெறுதல் ஆகியவற்றைச் செய்தனர். இதன் காரணமாக சமயத்துடன் சாதி என்ற ஒன்று இணைக்கப்பெற்றது.

கி.பி. 4ஆம் நூற்றாண்டு முதற்கொண்டு வேதக்கல்வியுடன் சமற்கிருத கல்வியும் இணைத்துச் சமயத்தார்களுக்கு பயிற்றுவிக்கப்பெற்றது. இதன் விளைவாக ஆட்சி மொழி அதிகார அரியனைக்கு சமற்கிருதம் உயர்ந்தது. ‘தமிழரை ஆண்ட அரசியலும் அரசியலைச் சுற்றி வளர்ந்த புலமை இயலும் மேல் தட்டில் ஒதுங்கி நிற்க, அயல் நாடுகளிலிருந்து புறவியல்கள் ஆரியமாகவும் வேறியமாகவும் தமிழ் மண்ணை நாடின’[23]. சமற்கிருத மொழி புதுமை பெற்ற இலக்கிய மொழியாக வளர்ந்து கொண்டிருந்தால் பல்லவர்களின் முயற்சியால் கி.பி.4ஆம், 5ஆம், 6ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தமிழகத்திலிருந்த அறிஞர்கள் அரிய நூல்களை சமற்கிருத மொழிக்கு மொழி பெயர்த்தனர்.

களப்பிரர்கள் போல இக்காலகட்டத்தில் வேதியர் பூசையில் புதுமை கண்ட பல்லவர்கள் அதனை ஆதரித்தனர். வேதியர்களின் வீட்டுச் சடங்குகள் சமயச்சடங்குகள் ஆயின. இந்தக் காலக்கட்டத்தில் தமிழக மக்களின் பண்பாடுகள், கலைகள், இலக்கியங்கள் அனைத்திற்கும் மீள முடியாத முட்டுக்கட்டை ஏற்பட்டது என்று கூறவேண்டியுள்ளது. சங்ககால மக்களின் திணைச் சமுதாய அமைப்பானது இந்தக் காலகட்டத்தில் முற்றிலுமாக உடைக்கப்பட்டது. உதாசீனம் செய்யப்பெற்றது. மேலும் மனுவகுத்த சாதிகள், உரிமைகள், கடமைகள், எல்லைக்கோடுகள், கட்டுப்பாடுகள் ஆகியவற்றினை கட்டாயமாகக் கடைபிடிக்க வேண்டிய நிலைக்குத் தமிழர்கள் தள்ளப்பட்டனர். மேலும் இவையாவும் அக்கால ஆட்சியாளர்களின் வழியவும் மன்னர்களின் உத்தரவுகளாலும் பாதுகாக்கப்பெற்றன.

ஆகவே களப்பிரர் காலத்தில் நிகழ்ந்த செயற்பாடுகளைக் காணுகின்றபோது தமிழர்களுக்கு சரியான அங்கீகாரம் என்பது இல்லாது இருந்திருக்கின்றது. உயர்கல்வியில் தமிழ் பாடமாக இல்லாமல் இருந்ததன் காரணமாக நிச்சயமாக தமிழ் இலக்கியங்களை படித்துப் புரிந்து கொள்ளும் ஆற்றல் அற்றவர்களாகக் களப்பிரர் காலத் தமிழர்கள் இருந்திருக்க வேண்டும் எனக் கருத இடமுண்டு. மேலும் இலக்கிய வகைகளை அறியும் ஆற்றல் அற்றவர்களால் எவ்வாறு கலைகளைக் குறிப்பாகச் செவ்வியல் கலைகளை வளர்த்திருக்க முடியும் என எண்ணத் தோன்றுகிறது.

வேதியர்களுக்கு மட்டுமே உண்டி, உடை, உறையுளுடன் கல்வி என்ற நிலை ஏற்பட்டதன் விளைவாகத் தமிழர்களின் உரிமை, கல்வி ஆகியன இருட்டடிப்புச் செய்யப் பெற்றுள்ளன. இவற்றினை மையமாக வைத்துப் பார்க்கின்ற பொழுது இயல் இசை கூத்து என்ற பகுதிப் பொருள்களைக் கொண்ட தமிழ் தரம் தாழ்த்தப்பட்டது புலனாகிறது. ஆகவே, சங்கம் மருவிய காலத்திற்குப் பின் தமிழ் இசைக்கலை வளர்ச்சிக்கு உறுதியான முட்டுக்கட்டையினை களப்பிரர்கள் ஏற்படுத்தியுள்ளனர். மேலும் தூய்மையான தமிழ் நடையில் வடமொழிக் கலப்பு ஏற்பட்டதன் விளைவாக தமிழ் தன்னுடைய தனித்தன்மையை இழந்து மணிப்பிரவாள நடையாக வடமொழி புகுத்தப்பட்ட நிலையில் இருந்தது.

தமிழகத்தில் சமற்கிருதத்தின் ஆதிக்கம்

இந்தியாவின் வடமேற்குப் பகுதியில் படையெடுத்து நுழைந்த ஆரியர்கள் அங்கிருந்த திராவிட நாகரிகத்தினை அழித்துப் பின்பு தென்னிந்தியாவிலும் ஊடுருவினர். ‘ஆரியர்களின் சமற்கிருத மொழி தமிழ்நாட்டில் அறிமுகம் ஆயினமை தமிழ்மொழி வரலாற்றில் தமிழர் பண்பாட்டு வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்க மொழிப் படையெடுப்பு ஆகும்’[24]. ஆரியர்கள் ஆன்மீகம் என்ற ஒன்றினை மையமான வழியாக வைத்துத் தென்னிந்தியாவில் நுழைந்தார்கள். ஆரியர்களின் வழிபாட்டு முறைகள், சமய நெறிகள் தமிழ்நாட்டில் பரவின. மேலும், ஆன்மீகத்தில் திளைத்திருந்த அக்காலத் தமிழர்கள் ஆரிய சமய அடியார்களாக ஆக்கப்பட்டார்கள். ஆரிய சமய அடியார்களாகத் தமிழர்கள் மாறிய நிலையில் சமற்கிருத மொழி தென்னியந்தியாவில் ஊட்டம் கொண்டது. கடவுள் கொள்கைகளை ஒப்புக் கொண்ட நிலையில் சமற்கிருதம் கடவுள் மொழியாகத் தென்னிந்தியாவில் அறிமுகம் ஆயிற்று. திராவிடர்கள்

சமற்கிருதத்தினைத் தெய்வமொழி (தேவபாஷா) என்று சொல்ல வைக்கப்பட்டனர். ‘சமய வாழ்விலும் நிர்வாகத்திலும் அன்றாட வாழ்விலும் இலக்கிய உலகிலும் சமற்கிருத மயமாக்கப்படும் இயக்கம் திட்டமிட்டாற்போல் முன்னேறியது தீவிரம் பெற்றது’[23]. எனினும் கி.பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டு வரை தூய்மை பெறாத மொழியாகவே சமற்கிருதம் இருந்துள்ளது.

தமிழகத்தில் சமற்கிருத மொழியைப் பரப்புகின்ற அரிய வாய்ப்பினைப் பேறாகப் பயன்படுத்திக் கொண்ட ஆரியர்கள் அம்மொழி வழி அவர்தம் கலை, பண்பாடு, நாகரிகம் ஆகியவற்றினைப் புகுத்தினர். ‘ஆரிய மொழிக் கலப்பு வெறும் மொழிக் கலப்பாக நில்லாமல் கலை, பண்பாடு, நாகரிகக் கலப்பு உடையதாக ஆகும் வாய்ப்பு நேர்ந்ததால் தமிழ்நாட்டுப் பண்பாடு நாகரிகங்கள் அழியும் அவற்றுடன் கூடத் தமிழ்மொழியும் அழிந்துவிடும் என்ற முறையான அச்சம் தமிழ் முன்னோர்க்கு இருந்தது’[26]. இந்த அச்சமிருந்தும் பயனற்றுப்போனது. காரணம் ஆட்சியாளர்களின் அடக்குமுறையும் மொழிபுகுத்தும் கொள்கையும் நன்கு வளம் பெற்றிருந்த அக்காலத்தில் இதனை எதிர்த்துப் போராடும் அளவிற்கு யாரும் முன்வரவில்லை என்றே கூற வேண்டியுள்ளது.

‘தமிழரை ஆண்ட அரசியலும் அரசியலைச் சுற்றி வந்த புலமை இயலும் மேல்தட்டில் ஒதுங்கி நிற்க அயல்நாடுகளிலிருந்து புறவியல்கள் ஆரியமாகவும் வேறியமாகவும் தமிழ் மண்ணை நாடின. ஆளுவோரைத் தம் கீழ்ப்படுத்தின. பொதுமக்களும் வந்தோர் கீழ்ப்பட்டனர். எனவே விழிப்பு, எழுச்சி, மலர்ச்சி என்பன தமிழ்ச் சமூகத்தில் இல்லாமல் ஒழிந்தன. இறக்குமதி மொழி, பண்பாடு, நாகரிகம் முதலியன எளிதே ஆட்சி பெற்றன. இருப்பவற்றையும் மறந்த – துறந்த இழந்த நிலையில் தமிழர் புதுப்புனைவுக்கு இடம் கொடுத்தனர்’[27] என்பது உண்மையாகும்.

கி.பி. நான்காம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியில் பிறமொழி நூல்களைச் சமற்கிருதத்திற்கு மொழிபெயர்க்கும் ஒரு மொழிபெயர்ப்பு இயக்கம் திகழ்ந்தது. தென்னாற்காடுப் பாணராட்டிரத்துப் பாதபுலியூர் விகாரையிலிருந்து, சமற்கிருத மொழிக்கு மொழி பெயர்த்தார்கள். மகாராட்டிரத்தில் நிலவிய புறநானூற்றுத் தொகுப்பு சமற்கிருதத்திற்கு மொழிபெயர்க்கப் பெற்றது. ‘சமற்கிருத்தில் மொழி

பெயர்ப்பு இயக்கம் விறுவிறுப்படைந்திருந்த காலகட்டத்தில் தமிழகத்தில் ஊர்ப் பெயர்களும் ஆள் பெயர்களும் கூடச் சமற்கிருதப் பெயர்களாக்கப்பட்டன'[28] என வரலாற்றுச் சான்றுகள் பகர்கின்றன. இத்தகையச் சமற்கிருத மயமாக்கப்படும் இயக்கம் நான்காம் நூற்றாண்டுகளுக்கு மேல் நீடித்து கி.பி. எட்டாம் நூற்றாண்டு வரை தொடர்ந்தது. எனினும் எட்டாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த குமரிலப்பட்டரின் மீமாம்சசூத்திரத்துடன் இவ்வியக்கம் நிறைவு பெற்றது.

சமற்கிருத மொழிபெயர்ப்பு இயக்கத்தின் செயல்பாடுகள் காரணமாக தமிழில் எழுத்து வடிவத்தை மாற்றியமைத்தனர். சமற்கிருதம் சேர்க்கப்பட்டு நடை மணிப்பிரவாள நடையாக மாறியது. ஓசை மாற்றம், சொல்லமைப்பு மாற்றம், எழுத்துப் பெருக்கம், வரிவடிவ மாற்றம் ஆகியன ஏற்பட்டன. இவற்றுக்கெல்லாம் தொல்காப்பிய இலக்கணம் இசைவாக இல்லாததால் காலப்போக்கில் புதுமை இலக்கணம் படைக்க இவர்கள் முனைந்தனர். இதன் விளைவாகத் தோன்றிய ஒன்று அவினயம், எழுத்து, சொல், பொருள் அடிப்படையில் வண்ணப் பெருக்குடன் அமைக்கப்பட்ட அவினயம் இலக்கணத்தில் தொல்காப்பியர் வகுத்த அகத்திணைக்கும் புறத்திணைக்கும் புறம்பாக அகப்புறத்திணை உருவாக்கியதும், தமிழ் மரபுக்குப் பொருந்தாத கந்தர்வ சூத்திரத்தை இலக்கண மரபில் கொணர்ந்ததும் குறிப்பிடத்தக்கவையாகும். பேச்சு வழக்கு அற்ற சமற்கிருதம் ஆட்சி மொழியாக்கப் பெற்றது. இலக்கிய, சமய, வழிபாட்டு மொழியாகவும் ஆக்கப்பட்டது. மேலும் சங்கம் மருவிய காலம் முதற்கொண்டு தமிழகத்தை ஆண்ட தமிழ் மன்னர்களாலும் வேற்று தேசத்து மன்னர்களாலும் சமற்கிருதம் உரமிட்டு வளர்க்கப்பெற்றது.

பல்லவர் காலத்தில் தமிழர் இசை

இந்தியாவில் கலைகளை வளர்த்த பெருமை பல்லவர்களைச் சாரும் என்பதில் எள்ளளவும் ஐயம் இல்லை. இவர்கள் காலத்தில் பல்வேறு வகையான கலைகள் எழுச்சி கொண்டன என்றாலும் தமிழகத்தைப் பொறுத்தவரையில் சமற்கிருதமே சமூகத்தின் மேலிருக்கையில் அமர்ந்தது. இதன் விளைவாக களப்பிரர் காலத்தைப் போன்றே தமிழுக்குச் சரியான அங்கீகாரம் தனது தாய்நாட்டிலேயே கிடைக்கவில்லை. கி.பி.7ஆம் நூற்றாண்டில் தென்னிந்தியாவில் சமற்கிருதம் கல்வி கற்கும் மொழியாக்கப்பட்டது. சமற்கிருத கல்வி நிறுவனங்கள் நாளொரு மேனியும்

பொழுதொரு வண்ணமுமாகப் பெருகின. பல்லவ மன்னர்களால் சமற்கிருதப் புலவர்கள் ஆதரிக்கப்பட்டனர் என்றால் தமிழும் சமற்கிருதமும் எதிரெதிர் முனைகள் எப்படி இணைந்திருக்க முடியும் என்று தோன்றுகிறது. இதன் விளைவாகத் தமிழ்ப்புலவர்கள் புறக்கணிக்கப்பட்டனர் என்று கூற வேண்டியுள்ளது.

பல்லவ மன்னனான மகேந்திரவர்மன் இசைப் புலமையை உடையவனாவான். இதனைக் குடுமியான்மலைக் கல்வெட்டின் மூலமாக அறியமுடிகிறது. 'இசை வல்லுனரான உருத்திராச்சாரியாரின் மாணவனாக இருந்து இசையில் சுரம் வகுத்த வான்மீகியாரை ஆதரித்த பெருமையையும் சங்கீரணசதி என்ற பெயரைப் பெற்ற பெருமை மகேந்திரனுக்கு உண்டு'[29]. மேற்குறித்த கூற்றுப்படி உருத்திராச்சாரியார் மற்றும் வான்மீகியார் ஆகிய இருவரும் தமிழரும் அல்லர். தமிழ் மொழிப்புலவரும் அல்லர் என்பது இங்கு குறிக்கத்தக்கது. எனவே இவன் வடமொழிப் புலவர்களையே ஆதரித்துள்ளான் என்பது இதன் மூலம் புலனாகிறது.

மகேந்திரவர்மன் தனது ஆட்சிகாலத்தில் சமற்கிருதக் கல்லூரிகளைத் தமிழகத்தில் நிறுவினான். தமிழ் மொழிக் கல்லூரிகளை நிறுவவில்லை என்பது இங்கு குறிக்கத்தக்கது. மேலும் இவன் தன்னுடைய சமற்கிருத ஆற்றலை மெய்ப்பிக்கும் வண்ணமாக மத்தவிலாசம் பகவத்தாஜுசிய என்ற நூல்களை சமற்கிருதத்தில் இயற்றினான் என்று மாமண்டூர் கல்வெட்டுக் காட்டுகின்றது. இவன் காலத்தில் சமற்கிருத மயமாதல் என்பது எல்லையற்ற அளவில் விரிவடைந்தது.

மகேந்திரவர்மனும் தமிழ்மொழி இலக்கிய வளர்ச்சிக்கோ தமிழருடைய கலை வளர்ச்சிக்கோ எந்தவிதமான உதவிகளையும் செய்யவில்லை என்பது புலனாகிறது. மேலும் வடமொழி இசைவாணர்களையே இவன் ஆதரித்து உள்ளான். உள்நாட்டுத் தமிழிசைப் புலவர்களை இவன் கண்டு கொண்டதாகத் தெரியவில்லை.

மகேந்திரவர்மனுக்கு அடுத்தபடியாக இரண்டாம் இராசசிம்மன் காலத்தில் தமிழ்மொழி புறந்தள்ளப்பட்டது. இவனுடைய காலகட்டத்தில் சமற்கிருத மொழிப்புலவர்கள் பேராதரவைப் பெற்றனர். சமற்கிருத மொழிப்புலவரும்

கதாசாரம், அவந்தி, சுந்தரிகதை முதலிய நூல்களின் ஆசிரியருமான தண்டி மகேந்திரவர்மனின் பேராதரவினைப் பெற்றார். அவர் எழுதிய காவியதர்சினி என்ற இலக்கண நூலின் வழி நூலே இன்று தமிழில் காணப்படும் தண்டியலங்காரமாகும் ஆரியர்களுக்காக நிறுவப்பெற்றிருந்த காதிரா (கரடிகை) என்ற நான்மறையோதும் கல்விக் கூடங்களைப் புதுப்பித்துப் புத்துணர்வு அளித்த பெருமை இரண்டாம் இராசசிம்மனையே சாருகிறது. இவன் காலத்திலும் தமிழைக் கற்பிக்கும் பள்ளிகள் இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. சமற்கிருதம் தலையெடுக்கத் தொடங்கியது. பள்ளிகளில் பயிற்றுவிக்கப் பெற்றுவந்த தமிழ்க் கல்வி தாழ்ந்து திண்ணைப் பள்ளிக்குச் சென்றது அனைவரும் அறிந்த ஒன்று. ஆகவே இவனுடைய காலத்திலும் தமிழருக்குச் சரியானதொரு அங்கீகாரம் இருந்திருக்க முடியாது என எண்ணத் தோன்றுகிறது. இந்தச் சூழலில் வடமொழி இசையே வளர்க்கப்பட்டது என்பது மேற்கண்ட கூற்றுக்கள் வழியாகப் புலனாகிறது.

முத்தரையர் காலத் தமிழர் இசை

கி.பி. 7ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் பல்லவர்களின் ஆட்சி முடிவுக்கு வந்தது. அதன் பின்னர் முத்தரையர்கள் ஆட்சிப்பொறுப்பேற்றனர். இவர்கள் களப்பிரர்கள் பல்லவர்கள் போலன்றித் தமிழ்மொழிக்கும் தமிழ்ப்புலவர்களுக்கும் ஆதரவு தந்தனர். சுவணன் மாறனுடைய அவையில் வேல்நம்பன் ஆசாரியார், கோட்டாற்று இளம் பெருமானார் போன்றோர் இருந்தனர். ஆனாலும் முத்தரையர்கள் சமற்கிருதத்தை எதிர்த்துப் போராடும் அளவுக்கு இல்லை. காரணம் அந்தக் காலகட்டத்தில் அம்மொழியின் ஆணிவேர் தமிழகத்தில் நன்கு பதிந்திருந்தது. களப்பிரர்கள் பல்லவர்களின் செல்வாக்கால் ஓங்கி உயர்ந்திருந்த சமற்கிருத கல்வி நிறுவனங்கள் தற்காலத் தன்னாட்சி பெற்ற அமைப்புக்களைப் போல் செயல்பட்டன என்பது இங்கு குறிக்கத்தக்கது.

சோழர் காலத்தமிழர் இசை

சோழர் காலத்தில் குறிப்பிடத்தக்க வரலாற்றினைப் பெறுபவன் இராசராசசோழன். இவன் ஒரு சைவ சமயத் தொண்டன் ஆவான். இவன் காலத்தில் பல சைவக் கோயில்களை அமைத்தான். இக்கோயில்களில் சைவத்திருமுறைகள் ஓதுவதற்கு ஓதுவார்களையும், உடுக்கை மத்தளக் காரர்களையும் நியமித்து அதற்கென அறக்கட்டளைகளை ஏற்படுத்தினான். இது தமிழிசை வளர்ச்சிக்கு ஒரு அடித்தளம் என்றாலும் இவ்விடங்களில்

வைதீக வேதங்கள் ஓதவும் வழி செய்தான். இவர்களுக்கு நிலமும் பணமும் கொடுத்தான். இராசராச சோழன் வைதீக வேதங்களை ஆதரித்தான் என்றாலும் கூடத் தமிழ்த் திருமுறைகளுக்கும் சமவாய்ப்புத் தந்த பெருமை இவனை மட்டுமே சாருகிறது. சைவசமயமாக கோயில்களில் திருமுறைகள் ஓதுவதற்கு உத்தரவிட்ட சோழ மன்னனின் நாட்டில் உள்ள தில்லை சிதம்பரத்திலே சைவத்திருமுறைகளைச் சிறைவைத்துப் பூட்டியதன் பின்னணி சமற்கிருத தாக்கமேயாகும். இந்நிலை அன்று முதற்கொண்டு இருபத்தோராம் நூற்றாண்டு வரை தொடர்ந்து வருகிறது என்றால் சமற்கிருதத்தின் ஆதிக்கச் சக்திகளை அக்காலத்தில் தமிழர்களால் ஏதும் செய்திருக்க வாய்ப்பு முற்றிலும் குறைவு என்பதனை உணரமுடிகிறது.

இராசராசனுக்கு அடுத்து அவனுடைய மகன் இராசேந்திர சோழன் அரியணைக்கு வருகிறான். இவன் ‘ஆலயங்களில் திருப்பதிகங்கள் பாடுவதற்கு அறக்கட்டளைகள் (Endowment) ஏற்படுத்தினான் என்று கீழையூர் தூண் கல்வெட்டு உணர்த்துகிறது’[30]. இவனுடைய ஆட்சிக்காலத்தில் வேதியர்களுக்கு சிறப்பான மரியாதை தரப்பெற்றது. கோயில்களிலும், மடங்களிலும் வேதக்கல்வி நிறுவனங்களிலும் இவர்கள் தனிச்சலுகை உடையவர்களாக விளங்கினர்.

ஆலயப் பணிகளிலும் கல்விச் சலுகைகளும் அவர்களுடைய நிலையினைக் குறிப்பாகப் பொருளாதார நிலையினை உயர்த்தின. வேதியர்களுக்கு இலவச உண்டி உறையுள், வேதவிருத்தி, பட்டவிருத்தி, பாதரவிருத்தி, புராணவிருத்தி போன்ற பட்டங்களும், தானங்களும் வழங்கப்பெற்றன. இதன் விளைவாக அவர்கள் கல்வி, பொருளாதாரத்தின் உச்ச நிலைக்குச் சென்றனர். இந்த நிலையானது அன்று தமிழர்களுக்கு இல்லை. தமிழ் மக்களின் வரிப்பணத்தில் அரசினைச் செலுத்தி ஆட்சியாளர்கள் தங்கள் குடிகளை மதிக்காமல் வந்தேரிகளுக்கான வாய்ப்புகளை வழங்குவதில் கண்ணும் கருத்துமாய் இருந்துள்ளனர்.

சோழர்களின் காலத்தில் வேதியர்களுக்கு சமூகப் பாதுகாப்பும், பொருளாதார விடுதலையும் இருந்தன. சமூகத்தின் உயர் மட்டத்திலிருந்த மக்களுக்கு மிகுதியான சமூகச் சுதந்திரம் இருந்தது. வேதியர்களின்

வருகையும் அதிகரித்தது. தமிழ்க் குடிகளை அகற்றி வேதியர் குடிகளை அமர்த்தும் நிலை விரிவடைந்தது.

பல்லவர்காலத்தில் இசைக்கலை சற்று வீழ்ச்சியடைந்தது. தமிழிசை மேலும் வீழ்ச்சியடைந்தது என்றாலும் சோழர்காலம் இசை வரலாற்றில் இடம்பெற்றது. இதற்குக் காரணம் சோழர்கள் என்றும் கலைகளுக்கு முக்கியத்துவம் அளிப்பவர்களாக விளங்கினார்.

இசையைச் சுவைப்பதும் நாடகம், கூத்து போன்றவற்றை கண்டு மகிழ்வதும் சோழர் காலத்து உயர்குடியினரின் பொழுதுபோக்காகும். மேலும் இக்காலகட்டங்களில் சமயத்துக்குள் மக்கள் கவனத்தை ஈர்க்கும் கருவிகளாகவும் கலைகள் இருந்தன. ‘அயல் மொழிவழிப் புதிய கலை, பண்பாடு, நாகரிகம் முதலானவை அறிமுகம் ஆகின்றன என்றால் சொந்த மொழிக்குரிய கலை, பண்பாடு, நாகரிகம் முதலானவை புதைக்கப்படுகின்றன என்பது தான் பொருள். அதற்குச் சரியான சாட்சி தமிழ்’[31]. சமற்கிருதத்தின் வரவால் தமிழ் இலக்கிய உலகில் ஓர் புதுமையான மாற்றம் நிகழ்ந்தது பல்லவர் காலத்தில் உயர்வுகண்ட சமற்கிருதம் சோழர் காலத்தில் தமிழ் இலக்கியங்களுக்குள் புகுந்தது. இதன் விளைவாகத் தமிழ் இலக்கிய இலக்கணங்கள் தங்களுடைய உண்மைத்தன்மையை இழந்தன. இழந்ததன் விளைவாக மாபெரும் மாற்றத்திற்கு உள்ளாயின. இதன் விளைவாகத் தழுவல் நூல்கள் தமிழில் தோன்றின. பிரகத்கதாவைத் தழுவிக் கொங்குவேளிர் மாக்கதை (பெருங்கதை) படைக்கப்பெற்றது. ஒட்டக்கூத்தரின் மூவருலாவும் கம்பரின் கம்பராமாயணமும் உண்டாயின. மேலும் வீரசோழியம், யாப்பருங்கலக்காரிகை, தண்டியலங்காரம், நேமிநாதம், நம்பியகப்பொருள், நன்னூல், பின்கலத்தை ஆகிய இலக்கணங்கள் தோன்றின.

கி.பி. எட்டாம் நூற்றாண்டு முதல் தமிழகத்தில் உரைநடை இலக்கியம் இறையனார் அகப்பொருள் என்ற பெயரில் களவியல் உறையுடன் பிறந்தது. சோழர் காலத்தில் உரைநடை இலக்கியம் மறுமலர்ச்சியை அடைந்தது. பேராசிரியர், சேனாவரையர், நச்சினார்க்கினியர் ஆகியோர் உரைகளைத் தந்தனர். இவற்றைப் பார்க்கும் போது உரையென்ற ஒன்று சங்ககாலம் முதற்கொண்டு எட்டாம் நூற்றாண்டு வரை இல்லாது இருந்திருக்கின்றது. காரணம் என்னவெனில் சங்ககாலம் முதற்கொண்டு இலக்கியங்களை எளிதில்

உரையின்றிப் புரிந்துகொள்ளும் ஆற்றல் தமிழர்களுக்கு இருந்துள்ளது. பிறமொழி ஆதிக்கத்தின் விளைவாகத் தமிழில் பண்டிதத்துவம் பெறுவோரின் எண்ணிக்கை குறைந்ததே இலக்கிய உரைகள் தோன்றுவதற்குக் காரணமாக இருந்தது என்று கூற இடமுண்டு.

சோழர் காலத்தில் வேதக்கல்வி நிலையங்கள் திறக்கப்பெற்றன. இவைகளுக்கு மானியங்களும் வழங்கப்பெற்றன. இக்கல்வி நிலையங்கள் பொதுக்கல்வி நிலையங்களாகச் செயல்படவில்லை, அமையவுமில்லை. இவற்றில் சமற்கிருத மொழியில் மட்டுமே வேதங்களும் சாத்திரங்களும் கற்பிக்கப்பெற்றன. எனவே பொதுக்கல்வி அறிவு என்பது அன்று உயர்வாக இருந்தது என்று கூறுவதற்கு இடமில்லை. கல்வி நிலையங்களில் வேதியர் குலத்து மாணவர்களுக்கு மட்டுமே இலவச உண்டியும் உறையுளும் கொடுத்துக் கல்வியும் புகட்டினர். அவர்களை ஊக்கமளிக்க உதவிப்பணம் (Fellowship) கொடுக்கப் பெற்றது. இந்த வசதியானது தமிழ் மக்களுக்கோ மாணவர்களுக்கோ வழங்கப்பெறவில்லை.

முதலாம் இராசேந்திரன் வடாற்காடு மாவட்டத்தில் உள்ள எண்ணாயிரம் கிராமத்தில் எழுப்பிய கல்வி நிலையத்தில் 340 மாணவர்களும், 14 ஆசிரியர்களும் இருந்தனர். பாண்டிச்சேரிக்கு அருகில் திருபுவனத்தில் இருந்த கல்வி நிலையத்தில் 260 மாணவர்களும், 12 ஆசிரியர்களும் இருந்தனர். சிறிய பள்ளிகள் நாடு முழுவதும் பரவிக்கிடந்தன. மேற்கண்ட கருத்துக்களை உற்று நோக்குகின்ற பொழுது கலை, கல்வி போன்றவற்றுக்குச் சோழர்கள் முக்கியத்துவம் தந்துள்ளனர் என்பது புலனாகிறது. இருப்பினும் இவையாவும் வந்தோர்களுக்கு வழங்கப்பெற்ற சலுகைகளாகவும், உதவிகளாகவும் இருந்தன. இதன் மூலம் வேற்றுமொழி, வேற்றுக்கலை போன்றவைகளே வேரூன்றியதை அறிய முடிகிறது.. தமிழ்மொழியோ தமிழ்க் கலைகளோ சிறப்புப் பெற்றன என்று சொல்வதற்கு இல்லை. மேலும் தமிழ்மொழி பற்றிய சிந்தனைகள் சோழர்களிடம் குறைவாகவே காணப்பட்டன. இருப்பினும் இக்காலகட்டத்தில் ஒட்டக்கூத்தரின் சிற்றிலக்கியங்களும் செயங்கொண்டாரின் சிற்றிலக்கியங்களும் படைக்கப்பெற்றன.

பல்லவர் காலத்தில் கலைகள் எழுச்சிகொண்டன என்றாலும் தமிழை மீறி சமற்கிருதம் மேலோங்கி இருந்தது. இந்நிலையில் சமற்கிருதத்தினை எதிர்க்காது

பாண்டிய, பல்லவ, சேரக் குடிமைகளை எதிர்த்துப் பிற்காலச் சோழ்ரகளும் வீறு கொண்டு எழுந்தனர். 'ஆதித்த சோழன் காலத்தில் (கி.பி. ஒன்பதாம் நூற்றாண்டு) மீளெழுச்சி உற்ற பிற்காலச் சோழராட்சி காலத்தில் மதத்தின் பெயரில் தமிழும் தமிழர்தம் கலைகளும் செல்லக்குழந்தைகள் ஆயின'[32] என்றாலும், இந்த உயர்வு என்பது மொழியை அதன் அடிப்படையை மையமாக வைத்தது அல்ல. மதத்தின் வளர்ச்சியை அடிப்படையாக வைத்தது என்பதனை இங்கு உணர வேண்டியது இன்றியமையாததாகிறது. இந்தியத் தமிழர்கள் இடையே மொழியை அடிப்படையாகக் கொண்ட உணர்வுகள் உண்டானதை விட மதத்தினை அடிப்படையாகக் கொண்ட மதவழியுணர்வே மேலிடத்தில் இருந்தது. முற்காலத்தில் இருந்த மதத்தினை அடிப்படையாகக் கொண்ட சோழர்களும், பிற்காலத்தில் இருந்த கட்சியை அடிப்படையாகக் கொண்ட சோழர்களும், குடி, சாதி, மதம், கட்சி ஆகியவற்றினால் காலவாரியாகத் தமிழர்களைக் கூறு போட்டனர். மேலும் அவர்களுக்கு உள்ளேயே வேறுபட்டு பாகம் போடப்பட்டன. அவற்றுக்கு அப்பால் தமிழ் என்ற மொழி ஒன்றுபடுத்தும் கருவியாய் இருந்ததையும், இருப்பதையும் தமிழர்கள் தெரிந்து கொள்ளாது பல நூற்றாண்டுகளை அழித்துவிட்டனர் என்று கூற வேண்டியுள்ளது. 'பிற்காலச் சோழ மன்னர்கள் ஆயிரக்கணக்கில் அயல்நாட்டுப் பிராமணரை இறக்குமதி செய்து கோயில்களிலும், மடங்களிலும் கல்வி நிறுவனங்களிலும் அமர்த்தினர். மன்னரும் மக்களும் புதிதாகக் குடிபுகுந்த பிராமணர்களுக்குப் பொன்னையும் பொருளையும் குடியுரிமைகளையும் வாரி வழங்கினர்'[33]. இவர்கள் தமிழ்நாட்டில் ஆகம தெய்வக் கோயில்களில் சமற்கிருத மொழியில் அர்ச்சனை செய்தனர், கீர்த்தனைகளைப் பாடினர், பாடச் செய்தனர். இதனை நிர்ப்பந்திக்கும் முயற்சியில் சமற்கிருத வேத பாட சாலைகளை நிறுவிச் சங்கீதம் பயின்று அவர்களின் மொழிக் கொள்கைகளை நிலைநாட்டிக் கொண்டனர். 'நாட்டுப்புறத் தெய்வங்களான மாரி, காளி இவை துர்க்கைகளாகப் பல்வேறு வடிவங்களைப் பெற்றுக் கால பூசைகள் சமற்கிருத மந்திரங்களுடன் வழிபடப்படுகின்றன. இப்படி நமது வழிபாட்டுச் சின்னங்களையும் பண்பாட்டுக் கூறுகளையும் மொழி வழி சிதைத்து அனைத்து வழிகளிலும் தேசிய அடையாளங்களை அழித்துள்ளனர்'[34]. அத்தகையச் செயலின் ஓர் அங்கம்தான் அரசனும், அரசுகளும் கட்டிக்காத்த வருண சாதியப் பாகுபாடுகளுள் ஆகும். அவர்களை வளர்க்க சுத்தம், தீட்டு என்ற விதியில் தெய்வத்தை அணுக முடியாது எனப் புறந்தள்ளப்பட்ட போதே தமிழர் இசையும் ஒதுக்கப்பட்டதாக ஆகிவிட்டது.

பாண்டியர் காலத்தமிழர் இசை

முற்காலப் பாண்டியர்கள் தமிழைத் தங்கள் தாயாக, மகளாகப் போற்றி வளர்த்த பெருமைகளைப் பல்வேறு இலக்கியங்கள் சுட்டுகின்றன. குறிப்பாக மூன்று சங்கங்களையும் ஏற்படுத்திய பெருமை பாண்டியர்களையே சாரும். ஆனால் பிற்காலப் பாண்டியர்கள் மொழி உணர்வுடன் இருந்தார்கள் என்றாலும் மொழி வளர்ச்சிக்குத் தடையாக, மொழியோடு தொடர்புடைய கலை வளர்ச்சிக்குத் தடையாக இருந்தவற்றை ஒழிக்காமல் அவற்றுக்குக் கம்பளம் விரித்து வரவேற்றார்கள் என்றே கூற வேண்டியுள்ளது.

பிற்காலச் சோழர்களைப் போலவே பிற்காலப் பாண்டியர்கள் வேதியர்களை (ஆரியர்) ஆதரித்தனர். மேலும் அவர்களுக்குக் கிராமங்களைத் தானமாக வழங்கினர். இதற்குச் சரியான சான்றுகள் இன்னும் தமிழ்ச் சமூகத்தில் உள்ளன. தமிழகக் கிராமங்களில் மடங்கள், மடத்துவாசல்கள், மடத்துக் கொல்லைகள், சத்திரங்கள் என்று வழங்கப்பெற்று வரும் சொத்துக்கள் யாவும் அக்காலத்தில் வேதியர்களுக்கு வழங்கப்பெற்ற தானங்கள், இனாம்கள், மானியங்கள் ஆகும்.

பாண்டியர் காலத்தில் உழவுத்தொழிலில் இருந்து பிற தொழில்களில் ஈடுபடுபவர்கள் பயன்படுத்திய சீலம், சீவதம், கயா விருத்தி போன்றன இனாம் எனப்பட்டன. கோயில்களுக்கும் பிராமணர்களுக்கும் (வேதியர்) இறையிலியாக விடப்பட்ட நிலம் முறையே தேவதானம், பிரமதேயம் எனப்பட்டன. இவ்விறையிலி நிலங்களும் இம்மூன்று முறை நீங்கலாக கோயில்களுக்காகவும், அரசுக்காகவும், ஊழியம் செய்யும் தொழில் நிபுணர்களுக்காகவும் (வேதியர்) விடப்பட்ட நிலங்கள் ‘ஊழிய மான்யம்’ எனப்பட்டன. இவற்றிலிருந்து பாண்டியர் காலத்திலும் இவர்கள் செல்வச்செழிப்புடன் வாழ்ந்துள்ளனர் என்பது புலனாகிறது.

சோழர்காலத்தில் பெற்ற மானியங்களைப் போலவே இவர்களுக்குப் பாண்டியர் காலத்திலும் மானியங்கள் கிடைத்ததன் பயனாய்ச் செல்வாக்கு மிகுந்தவர்களாக இருந்தனர். இவர்களுக்குத் தானமாக வழங்கப்பட்ட நிலங்களின் மூலமாக கிடைக்கும் வரியினைக் கொண்டு வசதியான வாழ்க்கையை வாழ்ந்துள்ளனர். தம் பண்பாட்டை விட இறக்குமதி நாகரிகத்தைச் சிறப்பாக அக்காலத்து மன்னர்கள் எண்ணியுள்ளனர். தம்மையும்

தம்முடைய மக்களையும் தாழ்வாகவே கருதியுள்ளனர். இதன் விளைவாகத்தான் உள்ளோருக்கு ஏதும் செய்யாமல் ஊரார்களுக்குத் தமிழக மன்னர்கள் சகல மரியாதை செய்துள்ளனர் என்பது புலனாகிறது.

வேதியர்கள் தங்களுக்குக் கிடைத்த வருவாயினைப் பயன்படுத்தி சமற்கிருத வளர்ச்சிக்கு மேலும் உரம் இட்டனர். தங்களுக்கு வாழ்வாதார வழி செய்த மக்களையே மனுதர்மத்துக்குள் தங்களுக்கு அடுத்து வைத்துள்ளனர்.

தமிழ்நாட்டில் வேதியர்கள் ஆகமக் கோவில்களில் சமற்கிருத மொழியிலேயே அர்ச்சனை செய்தனர். அப்படியே அர்ச்சனை செய்ய வேண்டும் என்பதனை நிர்ப்பந்திக்கும் முயற்சியாக வேத பாடசாலைகளை நிறுவி மேட்டுக்குடி வர்க்க அர்ச்சகர்களை நியமித்து அவர்களது ஆதிக்கக் கொள்கைகளை நிலைநாட்டிக் கொண்டனர்.

விளைச்சல் பெருகும் இடங்கள் உழைக்கும் மக்கள் கூடும் இடங்கள் போன்றவற்றில் தெய்வங்கள் உருவாக்கப்பட்டன. உழைக்கும் மக்கள் வாழும் இடங்களில் ஆகமக் கோயில்களை அமைத்தனர். அந்த வகையில் பல்வேறு ஊர்களின் பெயர்களே கோயில் நகரம் என்று அழைக்கும் அளவிற்கு மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. இதனை உறுதிப்படுத்தும் வகையில் தஞ்சைப் பகுதிகளில் ஆற்றங்கரையோரங்களில் அதிகமான ஆகமக் கோயில்கள் இருப்பதனைக் காணலாம். அந்தக் கோயில்களில் மேட்டுக்குடி வர்க்கத்தினர் பிழைப்பு நடத்தி வந்துள்ளனர். ஆகமக் கோவில்கள் இல்லையெனில் அவர்களின் வாழ்வாதாரங்கள் வற்றிவிடும். அந்த வகையில் உழைக்கும் மக்களின் உழைப்பின் பெரும்பகுதி அவர்களுக்கு வரி, வழிபாடு என்ற வடிவில் இன்றளவும் சென்றுவிடுகிறது. ஆகமக் கோயில்கள் இல்லையெனில் அவர்களிடம் சென்ற இசையும் கூட அவர்களுக்குக் கைகொடுக்காது. அதனால்தான் அந்த மேட்டுக்குடி ஆதிக்க வர்க்கத்தினர் இசையும் இறையும் தங்களுக்குரியன என்பதனை இன்றளவும் வலிந்து கற்பித்து வருகின்றனர்.

நாயக்கர் காலத் தமிழர் இசை

விசயநகரப் பேரரசு பதினைந்தாவது நூற்றாண்டின் இறுதியில் ஆந்திராவில் துங்கபத்திரை முதல் தமிழகத்தின் கன்னியாகுமரி வரை பரவியிருந்த பகுதியில் ஆட்சி செலுத்தியது. கிருஷ்ணதேவராயரது கடைசி

ஆண்டுகளில் தமிழகத்தில் நாயக்க மன்னா்களின் ஆட்சி ஏற்பட்டது. நாயக்க மன்னா்கள் தெலுங்கு பேசினா். அவா்களது அமைச்சா்கள் பணியாளா்கள் ஆகியோரும் தெலுங்கு பேசினா். விசயநகரப் பேரரசா் மற்றும் நாயக்க மன்னா் ஆட்சியின் போது ஏராளமான குடும்பங்கள் தெலுங்கு நாட்டிலிருந்து தமிழ்நாட்டுக்கு வந்து குடியேறினா். மேலும் அண்டை நாட்டிலிருந்து பலா் வந்து குடியேறினா். அரசரின் அரவணைப்பைப் பெற்றிருந்த அவா்கள் தங்களுடைய நட்பற்ற போக்கால் நாட்டு மக்களின் எதிா்ப்புகளைப் பெற்றனா்.

சோழ மன்னா்கள் காலத்தில் ஓரளவு ஆதரவு பெற்று வளம்பெற்ற ‘இசைத்தமிழ் தெலுங்கு நாயக்க மன்னா்களின் ஆட்சிக் காலத்தில் ஆதரவின்றி நலிவுற்று இருந்தது. தெலுங்கும் வடமொழியும் மிகவும் போற்றப்பட்டன. அந்த அளவில் இயற்றமிழும் இசைத்தமிழும் ஆதரிக்கப்படவில்லை. நாயக்க மன்னா்கள் காலத்தில் பல இசை இலக்கண நூல்கள் வடமொழியிலும் தெலுங்கிலும் இயற்றப்பட்டன’[35]. மேலும் இவா்கள் காலத்தில் சமற்கிருதம் பயிற்று மொழியாக இருந்தது. பிராமணா்கள் ஆசிரியா்களாகவும், பிராமணக் இளைஞா்கள் மாணவா்களாகவும் இருந்தனா். ஆசிரியா்களுக்கு நிலமானியமும் மாணவா்களுக்கு இலவச உண்டியும் உறையுளும் கிடைத்தன. ‘ஒவ்வொரு பிராமண குடும்பத்திற்கும் ஒரு வீடு, கிணறு, நெல்சாகுபடி செய்வதற்கேற்ற நிலம் முதலியவை மானியமாக அளிக்கப்பட்டன’[36]. திருமலை, சொக்கநாதா் போன்ற தெலுங்கு இலக்கியக்கல்வி நிலையங்களும் உதவிபெற்றன. இதனையும் மீறித் தமிழறிஞா்கள் தம்முடைய சுய உந்து சக்தியால் வளா்ந்தனா்.

நாயக்க மன்னா்களில் அச்சுத நாயக்கா் காலத்தில் தஞ்சையில் கல்வி, இசை, நாட்டியம் போன்ற கலைகள் ஆதரிக்கப்பெற்றன என்றாலும் அதிலும் வேதியா்களுடைய கலைகளுக்கே முன்னுரிமை தரப்பெற்றன. இவருடைய மகன் ரகுநாத நாயக்கா் பரத நாட்டிய இலக்கணத்திலும் இசையிலும் தோ்ச்சி பெற்றிருந்தாா். வீணை வாசிப்பதில் சிறந்து விளங்கினாா். தெலுங்கிலும் வடமொழியிலும் புலமை பெற்றிருந்தாா். அவருடைய அவையில் சிறந்த இசைக்கலைஞா்கள், வீணை வித்வான்கள், தெலுங்குக் கவிஞா்கள், நாடக ஆசிரியா்கள் பணியாற்றினா்.

மேலும் நாயக்கர் காலத்தில் பொதுவாகப் பெண்கள் கற்பதில்லை. நடனம், இசை ஆகியவற்றை கற்ற பெண்கள் பெரும்பாலும் கோயில் தேவரடியார்களாக இருந்தனர். இதன் காரணமாக குடும்பப் பெண்கள் கலைகளை வெறுத்தனர். வெறுக்க வைக்கப்பட்டனர்.

இரகுநாத நாயக்கர் 'ஸ்ரீ பாரிஜாத ஹரணா பிரபந்தம், வால்மீகி சரித்திரம், அச்சுதேந்திரபுரம்பூதயம், கஜேந்திர மோட்சம், நளசரித்திரம், ஸ்ரீருக்மணி கிருஷ்ண விவாகயட்சகானம் ஆகிய காவியங்களைத் தெலுங்கில் இயற்றியுள்ளார். இவற்றில் இசை இலக்கணம் பற்றிய பல குறிப்புகளுடன், ஏட்டுச் சுவடிகளில் எழுதப்பட்ட கீதங்கள், தாயங்கள், பிரபந்தங்கள் முதலியவை தஞ்சை சரசுவதி மகால் நூலகத்தில் பாதுகாப்பாக வைக்கப்பட்டுள்ளன'[37]. இரகுநாத நாயக்கர் வடமொழியில் சங்கீதசுதா என்ற நூலையும் இயற்றியுள்ளார். இது தொடர்பான பல்வேறு செய்திகளையும் இவர் தெலுங்கிலும், வடமொழியிலும் தந்துள்ளனர். இராகங்களைப்பற்றி முதன்முதலில் மதங்கர் இயற்றிய 'பிருகத்தேசி என்ற நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளதாக சங்கீதசுதா நூலில் கூறப்பட்டுள்ளது. மதங்கர் இராகத்தை ஜாதி என்ற பெயரால் குறிப்பிட்டுள்ளார். பிருகத்தேசி என்ற நூலில் இருபது இராகங்கள் பற்றிய விவரங்கள் கூறப்பெற்றுள்ளன. இவற்றில் பழந்தமிழ் மக்கள் வழங்கி வந்த மூன்று பண்கள் காணப்படுகின்றன. செம்பாலைப் பண்ணில் பிறக்கும் ஆறாவது பண் காந்தாரம், அரும்பாலைப்பண்ணில் பிறக்கும் பதினான்காவது காந்தாரப் பஞ்சமம், பாலையாழின் ஒன்பதாவது திறன் பஞ்சமம் ஆகியவை இந்தப் பண்களாகும்'[38]. இவை போல நாயக்க மன்னர்கள் தெலுங்கு மொழி மற்றும் சமற்கிருதத்திற்கே முன்னுரிமை தந்துள்ளனர். இசை இலக்கண நூல்கள் தெலுங்கிலும் வடமொழியிலும் இயற்றப்பட்டதால் இசைத்தமிழ் வளரவில்லை. தமிழிசைப் பாடல்களும் போற்றப்படவில்லை. நாயக்க மன்னர்களின் ஆட்சி காலத்தில் தமிழில் பள்ளு, உலா, கலம்பகம், தூது முதலிய சிறு பிரபந்தங்கள் இயற்றப்பட்டன. தொல்காப்பியம், சங்க இலக்கிய நூல்கள், நாலாயிரத்திவ்யபிரபந்தம் போன்ற நூல்களுக்கு உரைகள் எழுதப்பட்டன. இசை இலக்கண நூல்கள் தெலுங்கு, வடமொழியில் இயற்றப்பட்டன என்ற போதிலும் இசைத்தமிழ் வளரவில்லை. தமிழிசைப் பாடல்களும் போற்றப்பெறவில்லை என வரலாறுகள் தெரிவிக்கின்றன.

மராட்டியர் காலத் தமிழர் இசை

நாயக்கர்களுக்கு அடுத்ததாகத் தஞ்சையைத் தலைநகராகக் கொண்டு மராட்டியர்கள் கி.பி. 1676 முதல் 1855 வரை 180 ஆண்டுகள் ஆண்டனர். இவர்கள் தெலுங்கு, வடமொழி, மராத்தி ஆகிய மொழிகளைப் பேணி அவற்றை வளப்படுத்தினர். மேலும் இசை, நாட்டியம், நாடகம் போன்ற அருங்கலைகளை ஊக்குவித்துக் கலைகளின் புரவலர்களாகவும் விளங்கினர். பல நட்டுவர்களைப் பணியில் அமர்த்திப் பரதநாட்டியக்கலையை வரைமுறைப்படுத்தினர். எனினும், 'இயல், இசை, நாடகம் என்னும் மூன்று கூறுகளையும் ஒருங்கே கொண்ட முத்தமிழ் மராட்டிய மன்னர்களின் ஆதரவைப் பெற்று வளம் பெறவில்லை'[39]. அவர்களில் ஆட்சிக்காலத்தில் அவ்வப்போது ஒரு சில பதங்கள், பதவர்ணங்கள், கீர்த்தனைகள், குறவஞ்சி நாடகங்கள் முதலியவை தமிழில் இயற்றப்பட்டன என்றாலும் தெலுங்கு, வடமொழி, மராத்தி மொழிகளில் இயற்றப்பட்டுள்ள சிறந்த படைப்புகள் போன்று தமிழில் படைக்கப்பெறவில்லை.

முதலாம் ஏகோஜி என்பவர் தஞ்சை மராட்டியர்களில் முதல் மன்னராவார். இவர் ஆட்சியில் தெலுங்கு மொழியே ஆட்சி மொழியானது. நாயக்க மன்னர்கள் உருவாக்கிய இசை மரபு மராட்டியர்களால் பாதுகாக்கப்பட்டது. இவருக்கு அடுத்து இரண்டாம் சகசி மன்னரானார். தம் காலத்தில் வழக்கிலிருந்த இராகங்களின் இலக்கணத்தை அறிந்து கொள்வதற்கு இசை ஆய்வாளர்கள், இந்துஸ்தானி, கருநாடக இசைக்கலைஞர்கள் ஆகியோரை அழைத்து அவர்களின் கருத்துக்களைக் கேட்டறிந்தார். இசை அறிஞர்கள் தெரிவித்த பல்வேறு கருத்துக்களை வகைப்படுத்திப் பதினொன்று இராக இலட்சண கையெழுத்துச் சுவடிகள் எழுதப்பட்டன. இசை இலக்கணத்தை விளக்கும் 'சகசி' இராக இலட்சணமு என்னும் கையெழுத்துச் சுவடியையும் இவர் எழுதியுள்ளார். இவர் இசை தொடர்பான அறிஞர்களிடம் கருத்துக் கேட்ட போது அங்கு தமிழிசையறிஞர்கள் இல்லை என்பது இங்கே நோக்கத்தக்கது. தமிழுக்கு இருந்த இழிநிலையை இது நன்கு உணர்த்துகிறது. இவருடைய அவையில் 46 தெலுங்குப் புலவர்கள் இருந்தனர். இவர்களுக்கு 'திருவிசைநல்லூர் என்ற கிராமத்தைச் சாவிபுரம் என்று பெயரிட்டுத் தானம் செய்தார். இதனால் தெலுங்குப் புலவர்கள் தழைத்தனர்'[40]. தென்னகத்துப் பதஞ்சலி என்று அழைக்கப்பட்ட இராமச்சந்திர தீட்சிதர் சாணகி பரிணயம், சிருங்கார திலகபானம் போன்ற பல நூல்களைச் சமற்கிருதத்தில் படைத்தார்.

சிறந்த சமற்கிருத மொழிப் புலவர்கள் அக்காலத்தில் தழைத்திருந்ததன் காரணமாக இரத்தின துவிகா, நடேச விசய காவியம், சிவநந்தநாடாம போன்ற நூல்களைப் படைத்தனர். தெலுங்கு மொழிப் புலவர்களுள் மிக முக்கியமானவர்களான அணரி குப்பண்ணாவும், சீதாராமகவி போன்றவர்களும் சில அரசிகளும் தஞ்சையில் தெலுங்கு இலக்கியத் தொண்டாற்றினர். மேலும் சகசி காலத்தில் வடமொழி இலக்கியங்களுக்கு உரை நூல்களும் படைக்கப்பெற்றன.

துக்காசி என்று அழைக்கப்பட்ட முதலாம் துளசா மன்னர் வடமொழியில் இயற்றிய சங்கீத "சாராம்ருதம்" என்னும் இசை இலக்கண நூலில் இராகங்கள் இலட்சணங்கள் ஆகியன விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளன. இந்நூல் சுருதி, சுத்த சுரம், விக்ருத சுரம், கிராமம், மூர்ச்சனை, பிரபந்தம், தாளம் போன்றவற்றை விளக்கும் 14 இயல்களைக் கொண்டது. இந்நூலில் 21 மேளங்கள் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. புரந்தரதாசர் பற்றிய செய்தியும் இதில் உள்ளது.

முதலாம் துளசாசியின் மகனான இரண்டாம் ஏகோஜி தன் தந்தையைப் போலவே மராத்தி, வடமொழி, தெலுங்கு ஆகிய மொழிகளில் புலமை பெற்றிருந்தார். பாடல்கள் இயற்றுவதிலும் இசையிலும் இவர் நன்கு தேர்ச்சி பெற்றிருந்தார். இராமாயணம், தியாகேஸ்வர கமலாம்பா பரிணயம் என்னும் இரு நூல்களை வடமொழியில் இயற்றியுள்ளார்.

இரண்டாம் துளசாசி இசைக்கலைஞர்கள், நட்டுவர்கள், நாட்டியம் ஆடுவோர், வீணை வித்துவான்கள் ஆகியோரை ஆதரிப்பதில் சிறந்து விளங்கினார். 'தமிழிலும் தெலுங்கிலும் பல கீர்த்தனைகள் வர்ணங்கள் ஆகியவற்றை இயற்றியுள்ளார்'[41]. மராட்டிய மன்னர்களில் தமிழ் இசைக்காகக் கீர்த்தனைகளை இயற்றிய பெருமை இவரைச் சாருகிறது. தமிழகத்தின் பல்வேறு பகுதிகளில் இருந்தும் பரதக்கலை வல்லுனர்களை அழைத்து அக்கலையை மேம்படுத்தினர்.

பரத நாட்டியப் பயிற்சி அளிப்பதில் சிறந்து விளங்கிய கங்கைமுத்து, சுப்பராயான் சகோதரர்களையும் அரசர் ஆதரித்து வந்தார். சுப்பராயன் மக்களான சின்னையா, பொன்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு ஆகியோர் பரதக்கலையை வளப்படுத்தும் பணியில் ஈடுபட்டுத் தஞ்சை நால்வர் என்னும்

பெயர் பெற்றுப் புகழோடு விளங்கினர். இரண்டாம் துளசாசி மன்னருக்குப் பின் அவரது சகோதரன் அமரசிம்மன் பதவியேற்றார். இவர் காலத்தில் கிருஷ்ணய்யர், இந்துஸ்தானி இசைக்கலைஞர் இராமதாஸ் ஆகியோர் அவைப்புலவர்களாக இருந்தனர். கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் இராமதாசரிடம் இந்துஸ்தானி கற்றுக்கொண்டார்.

அமரசிம்மனுக்கு அடுத்ததாக இரண்டாம் சரபோசி பதவி ஏற்றார். 'சரபோசி ஐரோப்பியப் பண்பாடு ஐரோப்பிய மொழிகள் போன்றவற்றில் தேர்ச்சி பெற்றார். அவர் வடமொழி, தெலுங்கு, மராத்தி, ஆங்கிலம், பிரெஞ்சு ஆகிய மொழிகளில் பயிற்சி பெற்றார். இசை, நாடகம், இலக்கியம், மருத்துவம் முதலிய துறைகளில் சிறப்பான பணியாற்றிவர்களை மன்னர் ஆதரித்தார். நாகசுரம், புல்லாங்குழல், வீணை, கோட்டு வாத்தியம், சாரங்கி, பாலசரஸ்வதி, மிருதங்கம், முகவீணை முதலிய இசைக்கருவிகளை இசைப்பதில் சிறந்து விளங்கிய கலைஞர்கள் அனைவரையும் அரசர் ஆதரித்து தம் அரசவைக் கலைஞர்களாக நியமித்தார்'[42]. பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் பயன்படும் பல பாடல்களை மன்னர் மராத்திய மொழியில் இயற்றினார். அவர் பல சப்தங்கள், வர்ணங்கள், பதங்கள், பதவர்ணங்கள், சுரசதிகள், தில்லானாக்கள், கீதங்கள், பிரபந்தங்கள், கவித்துவங்கள், தாளசாதிகள், தாளக்கோவைங்கள் முதலியவற்றை எழுதியுள்ளார். பரதநாட்டியம், தவிர குறவஞ்சி நாடகங்கள், மோடி நடனம், தெருக்கூத்து, கோலாட்டம், பொய்க்கால் குதிரை முதலிய கலை நிகழ்ச்சிகளையும் ஆதரித்தார்.

சரபோசி ஐரோப்பிய இசையைக் கற்று அதில் தேர்ச்சி பெற்றார். இலண்டனிலிருந்து ஐரோப்பிய இசைக்குறியீடுகளுடன் கூடிய இசை நூல்களை வரவழைத்து அவற்றினைப் பாதுகாத்து வைத்தார். இவர் வரவழைத்த ஐரோப்பிய இசை நூல்கள் இன்றும் சரசுவதிமகால் நூலகத்தில் பாதுகாப்பாக வைக்கப்பட்டுள்ளன.

தஞ்சையை இறுதியாக ஆண்ட மராத்தியர் இரண்டாம் சிவாஜி ஆவார். இவர் தமிழ், தெலுங்கு மொழிகளை ஆதரித்து உள்ளார். இலாவணி என்று கூறப்படும் மராத்திய நாட்டுப் பாடலை இவர் மிகவும் விரும்பி அதனை ஆதரித்தார். இலாவணிக் கவிஞரான வெங்கட்ராவ் என்பவர் அரசவைக் கவிஞராக நியமிக்கப்பட்டார்.

மராட்டியர்கள் கலைகளை நன்கு ஆதரித்தனர். இசைக்கலையை வளர்த்தனர். எனினும் இரண்டாம் துளசாசி, இரண்டாம் சரபோசி காலத்தில் ஓரளவுக்குத் தமிழ் இசையும் இசைக்கலைஞர்களும் ஆதரிக்கப்பட்டனர். முழுமையான ஆதரவு கிடைக்கப்பெறவில்லை. தமிழ்ப்புலவர்கள் அக்காலகட்டங்களில் தலபுராணங்களுக்கும் பக்திப்பாடல்களுக்கும் உரைகள் படைத்தனர். திருவாரூர் வைத்தியநாத தேசிகர், வேதாரண்யம் தாயுமானவர், சுவாமிநாத தேசிகர், சீர்காழி அருணாசலக்கவிராயர் முதலியோர் தஞ்சை நாட்டில் இக்காலத்தில் வாழ்ந்து தொண்டாற்றினர்.

இசுலாமியர் காலத்தமிழர் இசை

கி.பி. 1268 – 1318 ஆகிய ஆண்டுகளில் பாண்டிய நாட்டை மாறவர்மன் குலசேகரப்பாண்டியன் ஆண்டுவந்தான். 1311ல் பாண்டிய நாட்டின் மீது மாலிக்காப்பூர் என்ற இசுலாமிய அடிமை படையெடுத்து அழிக்கத் தொடங்கினான்.

இவனுடைய படையெடுப்பால் கோயில்கள் இடித்துத் தரைமட்டமாக்கப்பட்டன. மக்கள் படுகொலைக்கு உள்ளாயினர். உடைமைகள் பறிபோயின. பாண்டிய நாடே தீப்பற்றி எரிந்தது. “612 யானைகள், 20000 குதிரைகள், 96000 மடங்கு பொன்னும் முத்துக்களும் அடங்கிய பல பெட்டிகள்” ஆகியவை கொள்ளையடிக்கப்பட்டுக் கொண்டு போகப்பட்டன என்று வரலாறுகள் தெரிவிக்கின்றன. ‘தில்லி சுல்தான் வழி ஆண்ட மதுரை இசுலாமியர்களால் தமிழில் அராபியத் தமிழ் என்ற ஒரு கலப்புத் தமிழே உருவாயிற்று. அராப், உருது, இந்துஸ்தானி, பாரசீகம் ஆகிய மொழிச்சொற்கள் இவர்கள் காலத்தில்தான் தமிழில் மிகுதியாகக் கலந்தன’[43].

முகலாயர்களின் ஆட்சிகாலத்தில் இந்துக்கள் கழுவேற்றப்பட்டனர். இவர்களில் தமிழர்கள் மட்டுமே அதிகமானோர் ஆவர். காரணம் அக்காலத்தில் இந்து மதம் தமிழர்களை இந்துக்களாக்கியிருந்தது. குழந்தைகள் தாய்மார்களின் மார்பில் வைத்தே கொல்லப்பட்டனர். உருவ வழிபாடு செய்த ஒவ்வொரு இந்துவும் அவன் மனைவி குழந்தையுடன் கொல்லப்பட்டான்.

இசுலாமிய மன்னன் உத்திதீன் என்பவன் ‘இந்துக் குடிகளைக் கொன்று குவித்தான். ஆண்களைக் கழுவில் ஏற்றினான். பெண்களின் கழுத்தை நெறித்துக் கொன்றான். தாயின் மார்பில் பால் குடித்துக் கொண்டிருந்த குழந்தைகளை வாளால் வெட்டினான். கொன்று குவித்த மக்களின் தலைகளைக் கொய்து மாலைகளாகக் கோர்த்துச் சூலங்களுக்கு அணிவித்தான்’[44] என்று வரலாறுகள் கூறுகின்றன.

பாண்டிய மன்னர்கள், வீரர்கள் படுகொலை செய்யப்பட்டனர். இதன் வாயிலாகத் தமிழகத்தில் முகலாயமதம் ஏற்பட்டது. கலைகளைப் பொறுத்தவரையில் தமிழகத்தில் இசை, ஆடல், கட்டிடம், மருத்துவம், இலக்கியம், உடை, பழக்கவழக்கம் முதலிய பன்முகங்களில் பரவியது. இசையிலும், கட்டிடக்கலையிலும் பெருமளவில் மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன.

தமிழர் இசை வீழ்ச்சிக்கான காரணங்கள் பற்றிய மதிப்பீடு

சங்க காலத்திற்குப் பின்னர் நீதி இலக்கியங்கள் தோற்றம் பெற்றன. நீதி இலக்கியங்கள் அறம், பொருள், இன்பம், வீடுபேறு போன்றவற்றை வலியுறுத்தியனவே ஒழிய கலைகளைப் பற்றிக் கருத்தில் கொள்ளவில்லை.

முற்காலப்பல்லவர்கள், களப்பிரர்கள், நாயக்கர்கள் போன்றவர்களின் படையெடுப்பின் விளைவாக இனம் என்பது அழிக்கப்பெற்று மதம், சாதி போன்ற கூறுகளால் தமிழ் இனம் கூறுபட்டது.

சங்க காலத்தில் பாணன், பாடினி, கூத்தன், விறலியர் போன்றவர்களால் வளர்க்கப்பட்ட தமிழர் இசையானது சங்கம் மருவிய காலத்தில் இவர்களின் கைகளில் இருந்து கணிகையர் கைக்கு மாறியது. கலைக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்த சங்ககால இசைஞானிகள் மறைந்து பொருளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கும் கணிகையருக்கு இது மாற்றப்பட்டதன் விளைவாக பலபேரின் வெறுப்பிற்கு உள்ளாகியது. இசை, நாடகம் போன்றவற்றை முதலீடாக வைத்து கணிகையர் இன்ப வாணிபம் நடத்தத் தொடங்கினர்.

தமிழிசை சிதைவுற்ற நிலையை பரிதிமாற்கலைஞர் (வி.கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரியார்) தாம் இயற்றிய தமிழ்மொழியின் வரலாற்றில் கூறும்போது பழைய இசைத்தமிழ் நூல்களுள் பெரும்பாலான இறந்துவிட்டன.

இரண்டொன்று மட்டும் ஆங்காங்கு காணப்படுகின்றன. அவை தாமும் சின்னாட்களில் வெளிப்படாவிடின் அழிந்து படினும் படும் என்கிறார்.

இடைக்காலத்தில் இருந்த மக்களுக்கு ஒழுக்கச் சீர்திருத்தம் செய்யப்போகிறோம் என்ற போலியான கொள்கையினைக் கொண்ட சிலரால் விளைந்த கேடு இதுவாகும். இவ்வுலக வாழ்க்கைக்குச் சிறந்த அறங்களாக அறம், பொருள், இன்பம் என்ற மூன்றும் கருதப்பெறுகின்றன. இதனைத் தவறாகப் புரிந்து கொண்ட அவர்கள் அறம் பின்பற்றுதற்குரியது மற்றும் இன்பம் கைவிடுதற்குரியது என்று எண்ணி இசையினால் இன்பம் மிகுதலின் அதனையும் கடிய வேண்டும் என்று புகுந்து ஆரியரும் சைனரும் ஒருங்கு சேர்ந்து இசைத்தமிழைப் பெரிதும் அலைக்கழித்துத் தொலைக்க முயன்றனர். "இசை நாடகம் காமத்தை விளைவிக்கும் என்றுரைத்தனர். உரையாசிரியர்களுள் தலைசிறந்தவரான நச்சினார்க்கினியரும் 'அம்முயற்சியினால் அநேக நூல்கள் அழிந்து போயின. எஞ்சியிருப்பவை மிகச்சிலவே இவற்றினைப் பாதுகாக்க வேண்டியது அவசியமாகிறது' என்கிறார். மேலும் தமிழரிடத்திலிருந்த அரிய செய்திகளை மொழிபெயர்த்துத் தமிழர் அறியுமுன்னர் அவற்றைத் தாம் அறிந்தன போலவும், வடமொழியில் இருந்து தமிழிற்கு அவை வந்தன போலவும் காட்டினர் என்ற செய்தியும் கிடைக்கிறது.

பல்லவர்கள், களப்பிரர்கள், நாயக்கர்களின் மூலமாகத் தமிழகத்தில் சமற்கிருதம், தெலுங்கு, பாலி போன்ற மொழிகள் தலையெடுத்தன. தமிழின் தலையை இவர்கள் தாழ்த்தினர்.

சமற்கிருதப் பள்ளிகளை இவர்கள் நிறுவி அவைகளுக்கு மானியங்களையும் வழங்கினர். தாய்மொழி தொடக்கக்கல்வி வரையிலே பயிற்றுவிக்கப்பெற்றது. வந்தேறிகளின் மொழிகள் உயர்கல்வி வரை கற்பிக்கப்பெற்றது. இவர்கள் வருகைக்கு முன்னர் தமிழர் கல்வி நிறுவனங்கள் வேதக்கல்வி நிறுவனங்களாக மாற்றப்பெற்றன. தமிழ் திண்ணைப் பள்ளிக்குத் தள்ளப்பட்டது. தமிழர் மீது படையெடுத்து ஆண்ட ஆட்சியாளர்கள் மட்டுமின்றி தமிழ்வழித் தோன்றலாகப் பிற்காலத்தில் ஆட்சி செலுத்திய ஆட்சியாளர்களும் இதனையே செய்தனர்.

பிற்காலச் சோழர்கள் வரலாற்றில் பல்வேறு வேதக்கல்வி நிலையங்கள் திறக்கப்பெற்றன. அக்கல்வி நிலையங்கள் பொதுக்கல்வி நிலையங்களாகச் செயல்படவில்லை. அவற்றில் சமற்கிருத மொழியில் வேதங்களும் சாத்திரங்களும் கற்பிக்கப்பட்டன. எனவே பொதுக்கல்வி அறிவு என்ற ஒன்று அன்றைய நாளில் இல்லை. பிற்காலச் சோழர்கள் காலத்தில் ஆயிரக்கணக்கான அயல்நாட்டுப் பிராமணர்கள் இறக்குமதி செய்யப்பட்டனர். இவர்கள் கோயில்களிலும், மடங்களிலும் கல்வி நிறுவனங்களின் பணியில் அமர்த்தப்பட்டனர். மன்னரும் மக்களும் புதிதாகக் குடிபுகுந்த பிராமணர்களுக்குப் பொன்னையும் பொருளையும் வழங்கினர். கல்வி நிலையங்களில் வேதியர் குலத்து மாணவர்களுக்கு மட்டுமே இலவச உண்டியும் உறையுளும் வழங்கப்பெற்றன. மேலும் அவர்களை ஊக்கப்படுத்த உதவித்தொகைகளும் (Scholarships) வழங்கப்பெற்றன. இதே பள்ளியில் அக்காலத்தில் படித்த தமிழர்களுக்கு இத்தொகையோ உதவியோ வழங்கப்பெறவில்லை என்பது இதன்மூலம் நன்கு புலனாகிறது. முதலாம் இராசேந்திரன் வடாற்காடு மாவட்டத்தில் எண்ணாயிரம் கிராமத்தில் எழுப்பிய கல்வி நிலையத்தில் 340 மாணவர்களும், 14 ஆசிரியர்களும் இருந்தனர். பாண்டிச்சேரிக்கு அருகில் உள்ள திருபுவனத்தில் இருந்த கல்வி நிலையத்தில் 260 மாணவர்களும் 12 ஆசிரியர்களும் இருந்தனர். சிறிய பள்ளிகள் நாடு முழுவதும் பரவிக்கிடந்தன என்று வரலாறுகள் குறிப்பிடுகின்றன.

தமிழகத்தினை மதம், சாதி போன்றவற்றால் கூறுபோட்டனர். இதன் விளைவாக நான் உயர்ந்தசாதி நீ தாழ்ந்த சாதி என்ற ஏற்றத்தாழ்வுகள் ஏற்பட்டன. ‘மனுவை அரசியல் நெறி உரைஞராக ஏற்றுக்கொண்ட தமிழ் அரசர் திருவள்ளுவரை அவ்வாறு ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை. திருக்குறளை அன்னோர் அரசியல் நூலாகப் போற்றவும் இல்லை. தமிழகத்தில் அறிஞர்களால் அறிந்து அறிவிக்கப்பட்ட அரிய சிந்தனைகள் பின்பற்றுபவர் இல்லாமல் ஓலைச்சுவடிகளில் ஒடுங்கின; மேடை முழங்கில் அடங்கின’[45]. இது அன்று நிகழ்ந்த நிகழ்வு மட்டுமன்று. இன்றளவும் இது தொடர்ந்து கொண்டே வருகிறது. இதன் காரணமாக வடமொழிச் செல்வாக்கும் அவர்தம் கலைகளும் உயர்ந்தன. தமிழர்களுடைய மொழி, கலை, இசை உயர்ந்த இடத்தை எட்ட முடியவில்லை.

ஒரு மொழி ஒரு புதிய இனத்திற்கு அறிமுகம் செய்யப்படுகின்ற போது அது வெறும் தகவல் தொடர்புக் கருவி என்ற நிலையில் மட்டுமே அறிமுகம் செய்யப்படுவது இல்லை. அறிமுகம் செய்யப்பட்ட மொழியின் வழியாகக் கலை, பண்பாடு, நாகரிகம் முதலானவையும் புதிதாகப் பயிலும் மக்களின் மனதில் ஏற்றப்படுகிறது. ‘உலகெங்கும் ஆங்கில, பிரெஞ்சு, ஸ்பானிஷ் (Spanish) காலனிகள் பரவியபொழுது அந்தந்த மொழிகளும் குடியிருப்பு நாடுகளில் திணிக்கப்பட்டன. மண்ணைக் கைப்பற்றும் ஆதிக்க வாதிகள் மண்ணுக்குரிய மொழியைப் படிப்பதில்லை, பேசுவதில்லை, எழுதுவதில்லை, மாறாக மண்ணின் மக்களைத் தங்கள் மொழியைப் படிக்க எழுத பேசப் பழகுவித்தனர்’[46]. பணிகளும் பொறுப்புகளும் அவரவர் களங்களில் கிடைத்தன.

ஆதிக்கவாதிகள் இவ்வாறு செய்வதன் மூலம் பல பயன்களைப் பெற்றனர். இவர்கள் புதிய மண்ணின் மொழியைப் படிக்க வேண்டிய சுமையற்றவர்கள் ஆனார்கள். புதிய மொழியினைக் கற்பது உள்ளூர் மக்களின் தலைவிதியாக்கப்பட்டது. இல்லையென்றால் வாழ்வாதாரம் பாதிக்கப்படும். ஆதிக்க வர்க்கத்தினர் தங்கள் மொழியின் வழியாக தங்கள் கலை, பண்பாடு, நாகரிகம் ஆகியவற்றை எளிதில் குடியிருப்பு நாடுகளில் பரப்ப முடிந்தது. இவற்றையறிந்த குடியிருப்பு நாட்டு மக்கள் தங்கள் மொழி, கலை, பண்பாடு, நாகரிகம் போன்றவற்றைத் தாழ்வானவை என்று தவறாக எண்ணி இறக்குமதிக் கலை, பண்பாடு முதலியவற்றை எளிதாகக் கற்கும் நிலையும், உயர்வாக மதிக்கும் நிலையும் ஏற்பட்டது.

இது போன்ற படையெடுப்பினை வடமேற்கு இந்தியாவில் நுழைந்து அங்கிருந்த திராவிட நாகரிகத்தினை அழித்து, பின்பு தென்னிந்தியாவிலும் ஊடுருவிய ஆரியர்களே ஏற்படுத்தினர். ‘ஆரியர்களின் சமற்கிருத மொழி தமிழ்நாட்டில் அறிமுகம் ஆயினமை தமிழ் வரலாற்றில் தமிழர் பண்பாட்டு வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்க படையெடுப்பு’[47] ஆரியர்கள் ஆன்மீகம் என்ற ஓர் ஆயுதத்தினைக் கையிற்கொண்டு தென்னிந்தியாவில் நுழைந்தனர். அவர்களின் வழிபாட்டு முறைகளைச் சமய நெறிகளைத் தமிழகத்தில் பரப்பினர். ஆரியக் கடவுள்களின் அடியார்களாகத் தமிழர்கள் ஆக்கப்பெற்றனர். இவர்கள் மாறிய நிலையில் சமற்கிருத மொழி தென்னிந்தியாவில் ஊட்டம் பெற்றது. கடவுள் மொழியாகத் தென்னிந்தியாவில் நிலைபெற்றது. திராவிடர்கள் அம்மொழியைத்

தெய்வமொழி (தேவபாஷா) என்று சொல்லவைக்கப்பட்டனர். தமிழ் மொழியை நீசபாஷா என்று ஆரியர்கள் கூறினார்கள்.

தமிழர்கள் தம் பண்பாட்டையும் நாகரிகத்தையும் கலையையும் விட இறக்குமதிச் சரக்குகளைச் சிறப்பாக எண்ணினார்கள் என்பது இன்றளவும் உண்மை. பொதுவாகத் தம்மையே தாழ்வாக எண்ணுகிறார்கள். இதனைச் சமற்கிருத அடியர்களாக மாற்றப்பட்டவர்களின் படைப்புகளால் அறியலாம். நாயேன், புழுவினும் சிறியேன், அடியேன், தாசன் என்ற வழக்குகள் இதனை உணர்த்துகின்றன.

மேலும் வடமொழி, தெலுங்கு மொழிகளில் இலக்கியங்களும் இலக்கணங்களும் படைக்கப்பட்டன. கலைகள் தொடர்பான களஞ்சியங்களும் உருவாக்கப்பட்டன. இதற்கு அந்தக் காலகட்டங்களில் இருந்த ஆட்சியர்கள் நல்ல அங்கீகாரம் தந்தனர். ஆனால் இதே அங்கீகாரத்தினைத் தமிழ் மொழிக்கோ தமிழர் இசைக்கோ தரவில்லை.

அரசன் எவ்வழியோ குடிகள் அவ்வழி என்கிறார்கள். தமிழர்கள் மன்னன் வழி வரும் மதமாற்றத்திற்கும் மனமாற்றத்திற்கும் எளிதில் ஆட்படுவர். இதனைப் பிற்காலத் தமிழ் வரலாறும் நன்கு வலியுறுத்துகின்றது. 'களப்பிர மன்னர் சைனர் என்பதால் தமிழர் எளிதில் சைனராயினர். களப்பிரரை வீழ்த்திய பாண்டியன் கடுங்கோன் சைவன், எனவே தமிழரும் சைவராயினர். கி.பி.7ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழ் நாட்டை ஆண்ட மகேந்திர பல்லவன் முற்பாதி வாழ்வில் சைனன், பிற்பாதி வாழ்வில் சைவன், அக்கால மக்களும் மன்னருக்குத் தக மதம் மாறினர். இசுலாமியர் ஆண்டபோது மக்களுள் பலர் இசுலாத்துக்கு மாறினர். ஐரோப்பியர் ஆண்டபோது கிறித்துவராயினர். எனவே அரசிற்கும், அவனது அதிகாரத்திற்கும் அஞ்சி ஒத்து வாழும் மக்கள் கூட்டம் தமிழர்கூட்டம்'[48]. வட ஆரியர்கள் முதலில் தமிழ்நாட்டு அரசர்களைக் காலம் காலமாகத் தன்வயம் ஆக்கினர் என்பது இங்கு உணரத்தக்கது.

தமிழர் இசையானது வாய்ப்பாட்டு, கருயிசை என வளர்ந்தது. ஆதிகாலத்தில் மனிதன் விலங்குகளோடும் வேட்டைத் தொழில்களோடும் வாழ்ந்த போது இசை ஒலிக்குறியாக மட்டும் இயங்கியது. அவர்களுடைய உழைப்போடு அது நேரடித் தொடர்பு கொண்டதாய் இருந்தது. குறிப்பிட்ட

ஒலியை இசைத்தால் வேட்டைத் தொழில் பெருகும் என்ற நம்பிக்கை அம்மக்களிடம் இருந்தது. வேட்டையில் கிடைத்த உணவுப் பொருட்களைப் பகுத்துண்டு அவர்கள் வாழ்ந்தனர். மக்கள் தமது அகக்களிப்பை ஆடலின் வாயிலாகவும் ஒலி எழுப்புவதன் வாயிலாகவும் வெளிப்படுத்தினர். அவர்களது நடன அசைவுகள் வாழும் விலங்குகளின் நடையை ஒத்திருந்தன. வேட்டையாடும் கலைக்கு மக்கள் இசையைத் தங்களோடு இசைத்துக்கொண்டனர்.

இதைப்போன்ற நம்பிக்கைகள் இன்றும் தமிழகக் கிராமங்களில் உள்ளன. பருவ காலங்களில் மழை பொய்ப்பின் மக்கள் காமன் திருவிழா எடுத்து இசைபாடி மழை வருவிப்பர். இதனைக் கருநாடக இசை அமிர்தவர்சினி என்னும் இராகத்துக்குள் அடக்கியுள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது. மேலும் நாட்டுப்புற இலக்கியங்கள் வாய்மொழி இலக்கியங்களாகவே தற்காலத்தில் இருப்பது தமிழ் இசை வீழ்ச்சிக்கு முக்கியமான காரணமாகும். ஆவணப்படுத்தப்பட்ட போதிலும் அவற்றுக்கு சரியான அங்கீகாரத்தினை வழங்க அதிகாரத்திலிருப்போர் மறுக்கின்றனர்.

இசைக்கு மொழி இல்லை என்றார்கள். இது உண்மைதான். ஏற்றுக்கொள்வதில் தவறில்லை என்றாலும் தமிழிசையைப் பொறுத்தவரை மட்டுமே இதனைச் சொல்லுகிறார்கள். இசைக்கு மொழி தேவையில்லை என்றால் அது வெறும் சொற்கட்டுக்காக இருக்க வேண்டும் மாறாக ஏன் வடமொழியிலும் தெலுங்கிலும் படைத்தார்கள் என்பது வினாவுக்குரியது.

காலத்தில் பிந்திய இசையறிஞர்களான தியாகராசர், முத்துச்சாமி தீட்சிதர், சியாமா சாஸ்திரி போன்றவர்களுக்கு அளிக்கப்படும் மரியாதைகளும் விழாக்களும் இசை முன் மும்மூர்த்திகளான அருணாசலக் கவிராயர், முத்துத்தாண்டவர், மாரிமுத்தாப்பிள்ளை போன்றவர்களுக்கு வழங்கப்பெறவில்லை. அவர்களது படைப்புகளுக்கும் இன்றளவும் சரியான அங்கீகாரம் கொடுக்கப்படவில்லை. 'தமிழில் பாடினால் பெயர் புகழ் கிட்டாது கொடை வராது என்பது தானே? அன்றைய ஆளும் வர்க்கத்தை அண்ட வேண்டுமானால் அதற்குரிய மொழிகளை நாட வேண்டும் என்பதனால் தானே அப்படிச் செய்யச் சொன்னது? இந்தப்பழக்கம் 20ம் நூற்றாண்டு வரை வந்திருக்கிறது'[49].

இக்காலத்திலும் தமிழகத்திலும் அரசு நிர்வகிக்கும் இசை, நாடக மன்றத்திலும் கூட வடமொழி, தெலுங்கு மொழி இசைக்குத்தான் முன்னுரிமை வழங்கப்படுகிறது என்பதும் அனைவரும் அறிந்ததே. தன் இனத்தையும் கலையையும் தாழ்த்திக் கொண்டிருக்கும் ஆட்சியர்கள் முற்காலம் முதற்கொண்டு இக்காலம் வரை தொடர்ந்து வந்து கொண்டிருக்கின்றனர் என்பதே தமிழர் இசை வீழ்ச்சிக்கான காரணங்களின் மதிப்பீட்டு முடிவாகும்.

இசையில் ஏற்பட்ட மாற்றம்

உலகிலுள்ள மகா காவியங்கள் அனைத்தும் இசை என்ற ஒன்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுந்துள்ளன. இசையில்லாமல் இலக்கியமில்லை என்பது தமிழ் கூறும் நல்லுலகிற்குப் பொருந்துவதாகும். கி.பி. 15-16களில் உரைநடை என்ற ஒன்று தோற்றம் பெற்று வளர்ச்சி பெறும்போது இசை தனித்த ஒரு துறையாகவும் இலக்கியம் தனித்த ஒரு துறையாகவும் வளர்ந்தது. ஆங்கில மொழிக் கவிஞர் சேச்சுபியர் நாடகங்களும் மில்டனின் காவியங்களும் இசையுடன் பிறந்தவனாகவே உள்ளன. கிரேக்கத் தத்துவஞானி அரிஸ்டாட்டில் காவியம் படைக்க எழுதிய இலக்கணங்கள் யாவும் நாடகம் படைக்கவும் உரிய இலக்கணங்கள் ஆகும் என்று சொல்லப்படுகின்றன. 'உலகில் உண்டான காவியங்கள் யாவும் நாடக வடிவம் பெற்றன'[50]. காரணம் காவியங்கள் அனைத்தும் இசை, பாட்டு என அமைந்திருந்தன. தமிழ்ச் சூழலும் 19ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய பிரதாப முதலியார் சரித்திரம் நாவல் வடிவம் கொண்டு வரும் போதே உரை நடை இலக்கியம் தனித்துவம் பெற்றது.

தமிழில் தோன்றிய பக்தி இலக்கியங்கள் யாவும் இசையைக் கொண்டமைந்திருந்தன. ஆடிப்பாடி பக்தி இயக்கம் என்ற ஒன்றினை வளர்த்தவர்கள் எல்லாம் இசை இலக்கியம் படைத்தவர்களாக இருந்தனர். காரைக்கால் அம்மையார், திருஞானசம்பந்தர், அப்பர், ஆண்டாள் போன்ற அனைவரும் பக்தியின் இசை இலக்கிய அறிவு கொண்டவர்களாக விளங்கினர். பாணர்கள் சங்கம் மருவிய காலத்தில் மறைந்தனர் என்ற நிலையில் புலவர்கள் என்பவர்கள் வேறுபட்டனர். புலவர்களில் பலர் இறை அருள் பெற்றவர்கள் என்றும் இசையோடு கூடிய இலக்கியம் படைப்பதற்காக இறைவன் துணை நின்றார் எனப் புகழ்ந்து உரைப்பதும் நோக்கத்தக்கது.

இலக்கியமும் இசையும் இரத்தமும் சதையுமாக இருந்த இலக்கியச் சூழலில் அறிவு, தத்துவம், அரசியல், ஆன்மீகம், சித்தாந்தம் என அறிவு சார்ந்த துறை வளர வளர இசை வேறு இலக்கியம் வேறு என்று பிரித்து வளர வாய்ப்பு உண்டானது.

இசை கற்றுக்கொள்ளும் போது அறிவு வேலை செய்யாது என்ற பொய்யான கருத்தை வலுப்பெறச் செய்யும் முயற்சி தமிழ்ச்சூழலில் தொடங்கியது. பாணர்கள் கோயிலுக்குள் அனுமதிக்கப்பெறவில்லை. உ.வே.சா. அவர்களின் தமிழாசிரியர் மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை ஆவார். உ.வே.சா. தமிழ் கற்றுக்கொண்டிருந்த காலகட்டத்தில் கிடைக்கும் ஓய்வு வேலைகளில் கோபால கிருஷ்ணபாரதியிடம் இசைப் பயிற்சி பெற்றார். இதையறிந்த மீனாட்சி சுந்தரனார் 'இசை படித்தால் தமிழ் படிக்க மனம் வராது'[51] என்று கூறி உ.வே.சா. இசை படிக்கக்கூடாது எனக்கூறித் தடுத்தார்.

இப்படியொரு பிரிவினர் இருந்த மக்களிடம் கருத்துக்கள் பரவலாகச் சென்றடைய வேண்டும் என்ற நோக்கில் இலக்கியங்கள் பல இசையைப் புணர்ந்தவைகளாகவே அமைக்கப்பட்டன. அருணகிரிநாதரின் திருப்புகழ் சந்தத்தன்மை கொண்டது, தேவாரம் பாடக் கூடியது, ஆழ்வார்களின் பாசுரங்களுக்கு நாதமுனி என்பவர் இசையமைத்தார் என்ற பெருமை இன்றளவும் விளங்குகின்றது. கற்றறிந்தார் ஏத்தும் கலித்தொகையும் ஓங்கு பரிபாடலும் இசைத்தன்மைகள் கொண்டவை என்பதில் எவ்வித ஐயமும் இல்லை. தமிழர்கள் திணைகள் ஒவ்வொன்றுக்கும் இசை முறைகளை வகைப்படுத்தி வாழ்ந்துள்ளனர் என்பதனைத் தொல்காப்பிய அகத்திணையியல் குறிப்பிடுகின்றது.

சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவி ஆடிய பதினோரு வகை ஆடல்களும் இசையுடன் புணர்ந்தவைகளாகும். உலகில் எந்த மூலையிலும் இல்லாத ஒரு வழக்கத்தினை ஆரியர் கலாச்சாரம் விதைத்து இன்றளவும் அறுவடை செய்து கொண்டிருக்கின்றது. நடனத்தை மறந்து மெய்ப்பாடு என்பதே இல்லாத வெறுமையான இசையினை அமர்ந்து கொண்டு பாடச்செய்தனர். பாடிக்கொண்டும் உள்ளனர். உலகில் இந்தியாவில் மட்டுமே உட்கார்ந்து கொண்டு பாடும் ஒரு முறையைக் காணமுடிகிறது. ஆடலும் பாடலும் ஒரு நாணயத்தின் இரு பக்கங்கள் ஆகும். இதனைப் பொருத்தி பல

இலக்கியங்கள் தமிழில் பொருந்த வந்துள்ளன. பெருங்கதை, இராமாயணம், மகாபாரதம், பெரியபுராணம் போன்றவை கதையை முதன்மைப்படுத்துகின்றன. சிலப்பதிகாரம், சீவகசிந்தாமணி, மணிமேகலை போன்றவை இசையை முதன்மைப்படுத்திக் கதையோடு விலகாது அமைந்துள்ளன.

மொழியின் மூலம் இசையைக் கட்டுப்படுத்த முடியவில்லை. கட்டுப்படுத்தவும் முடியாது. ஏனெனில் இசை மனித உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் கருவியாக உள்ளது. மனித மனத்தையும், அறிவுத் திறனையும் உளவியலையும் ஒருங்கே கொண்டுள்ள ஒரு மாபெரும் சக்தியாக இருக்கின்றது. என்றாலும் மேலை நாடுகளில் இசை கொண்டிருக்கும் சூசகமான மொழியினைப் புரிந்து கொள்ள முடியாமல் தத்துவ மேதைகள் பிரச்சனைகளை சந்தித்தனர். ‘1847 ஆர்த்தர் சோபன்ஷர், பிரெடரிக் நிட்சே போன்றவர்கள் மொழி வழியே கருத்து புலப்பாடு செய்ய இயலும் நிலையை இசை கொண்டிருக்கும் (Non Verbal Languages) பேசாத மொழியை அடையாளப்படுத்த முடிந்துள்ளது குறித்துக் கடுமையான சுவரங்களை எதிர்கொண்டனர். நீட்சே இசை கொண்டிருக்கும் மொழி குறித்துப் பேசும்போது, மற்ற கலை வடிவங்கள் போல இசை உணர்வுகளின் நிழல்கள் பேசவில்லை என்றும் இசையை அடையாளப்படுத்த முடியவில்லை என்றும் வருந்தினார். இது தத்துவவாதிகளுக்குப் பெரும் பிரச்சனைகளைத் தந்தது. சாக்ரடீஸ், பிளாட்டோ போன்றவர்களும் பின்னர் வந்த ஹெகல் (Hidegger) ஹைடஜர் போன்றவர்களும் இசை கொண்டிருக்கும் மொழியைப் புரிந்து கொள்வதிலும் அடையாளப்படுத்தி அதிகாரத்தைச் செலுத்திடவும் இயலாத நிலையைக் கொண்டிருந்தனர்’[52]. பொதுவாக மொழி என்பது சிந்தனையினைக் கட்டுப்படுத்துகின்றது. இசை மொழியைப் புரிந்து நவீனத்துக்கேற்ப கையகப்படுத்தி இறுதி வடிவம் கொடுக்க இயலாத நிலை தத்துவஞானிகளுக்குச் சவாலாகக் காணப்பட்டது. எனினும் உலகெங்கும் இசை என்பது காலந்தோறும் வளர்ச்சி கொண்டு வந்து கொண்டிருக்கிறது.

பொதுமக்கள் வாழ்வில் இன்றியமையாத ஒன்றாக இன்றளவும் இசை வாழ்ந்து வருகிறது. கூத்துக்கள், கதைகள், நாடகங்கள் போன்றவற்றின் வாயிலாகவும், வானொலி, தொலைக்காட்சி, திரைப்படங்கள் வாயிலாகவும் பின்னிப்பிணைந்துள்ளது.

தமிழகத்தினை ஆண்டு வந்த மன்னர்களாலும் அவர்கள் ஆதரவுகளின் மூலமாக வந்தவர்களாலும் தமிழ் மொழிக்கு ஏற்பட்ட இழப்பு, கலைகளுக்கு ஏற்பட்ட இழப்புகளை முந்தைய கட்டுரைகளில் விளக்கப் பெற்றது, இதனை அடிப்படையாகக் கொண்டு அவர்கள் தங்கள் மொழி வளத்தையும், கலைகளையும் தமிழ் நாட்டில் நிலைப்படுத்தித் தமிழிசையை மாற்றிப் பல உண்மைகளை மறைந்துள்ளனர்.

தமிழிசை என்ற ஒன்றே கிடையாது. இருப்பவை எல்லாம் வேற்றிசையே. தமிழ்ப்பாட்டு இசைப்பின் தீட்டுப்படும் என்ற நச்சுக்கருத்துக்கள் தமிழக மக்களிடையே பரப்பப்பட்டன. தமிழர்களாக இருந்த இசை ஞானிகள் எல்லாம் ஒரு காலகட்டத்தில் தீண்டத்தகாதவர்களாக ஆக்கப்பட்டனர். அவர்களுடைய இசைக்கோ, இசைக் கருவிக்கோ சரியான அங்கீகாரம் கிடைக்கவில்லை. இவர்கள் திருக்கோவிலுக்கு வெளியே சற்று தூரத்தில் நின்று கொண்டு இசைக்க வேண்டிய நிலை இருந்தது அது இன்றும் உள்ளது.

தமிழுக்கும் தமிழருக்கும் பெருமை சேர்த்த தமிழிசையானது பல்வேறு ஆட்சி மாற்றத்தாலும் பல்வேறு தேசத்தவர்களின் வருகையாலும் தமிழ் மக்களிடம் இருந்த அறியாமையாலும் பின்னுக்குத் தள்ளப்பட்டு பல்வேறு மாற்றங்களுக்கு உள்ளானது.

சிலப்பதிகாரத்திற்கு அரும்பதவுரை, அடியார்க்கு நல்லார் விரிவுரை என்கிற இரண்டு உரைகள் உண்டு. அரும்பதவுரை நூல் முழுமைக்கும் உண்டு. ஆனால் அது விரிவான விளக்கம் தராமையால் அடியார்க்கு நல்லார் உரை கடல் போல் விரிந்தது. எனினும் 30 கதைகளில் 19ஆம் கதை வரையிலேயே உள்ளது. பிற்பட்ட கதைகளுக்கு இல்லை அன்றியும் இடையில் இசை பற்றிய விளக்கமாகச் சொல்கின்ற ஏழாம் காதையாகிய கானல்வரிக்குக் கிடைக்கவில்லை. இக்காதை இசை இலக்கணச் செய்திகளை விரிவாகச் சொல்கிறது. இதற்கான உரை இல்லாமற் போனது பெரிதும் வருத்தத்திற்குரியது. நாடகத் தமிழ் பற்றிய செய்திகள் இவ்வுரையில் விரிவாகக் கிடைக்கின்றன. ஆனால் இசை பற்றிய செய்திகள் கிடைக்கவில்லை.

மூன்றாம் காதையான அரங்கேற்றுக் காதையில் இசையாசிரியரின் அமைதி, கலைஞன் அமைதி, தண்ணுமையோன் அமைதி, குழலோன் அமைதி,

யாழாசிரியன் அமைதி என்ற தலைப்புகளில் விரிவாக்கப்பட்ட செய்திகள் இசைக்கு உரியவை. இதனால் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னே ஆடலுக்குரிய பக்க வாத்தியங்கள் குழலும் தண்ணுமையும் யாழும் மட்டுமே என அறிகிறோம். இங்கு யாழின் வகைகள், அவற்றின் உறுப்புகள், நரம்புகள், குழல் செய்வதற்கான மரம், பின்பு துளையளவு, விரல்கள், ஏழிசை ச ரி க ம ப த நி தாளவகை, ஆளத்தி (ஆலாபனம்) பண், முழவு வகைகள் முதலான செய்திகள் விளக்கப்பெற்றமை கலி கத்தினாற்போல் ஓசையைத் தண்ணுமை கரடிகை எனப் பெயர் பெறும் என்பது முதலாகச் சொல்லப்பட்ட செய்திகள் மிக்கச் சுவை பொருந்தியன, பண் நோதிறம் ஆவது நொந்த திறம் என்கிறார்கள். பின்னால் இது நேர்திறம் என்று தவறாகப் பெயர் வழங்கப்பெறுகிறது, விளரி இரங்கினார் பாடும் பண், அகநிலை மருதத்துக்குச் சுரங்கள் எப்படி வரும் என்று விளக்குகிறார். யாழ் செய்யும் மரக்குற்றங்களை இவர் விளக்கியிருப்பது சிந்தாமணியில் சீவகன் கூற்றாகக் காணப்பெறுகிறது. பின்னும் ஊர் காண் காதையுள் ஆய்ச்சியர் குரவை முதலானவற்றின் உரைகளிலும் மிகுதியான இசைச் செய்திகள் காணப்படுகின்றன.

நிகண்டுகளில் காணப்பெறும் தமிழர் இசைச் செய்திகள்

கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டு முதற்கொண்டு நிகண்டு நூல்கள் எழுதப்பெற்றுள்ளன. அவற்றுள் கிடைத்த முதன்மையான நூல் சேந்தன் திவாகரம் ஆகும். இதனைத் தொடர்ந்து,

பிங்கல நிகண்டு	-	பிங்கல முனிவர், கயாதரம் கயாதர முனிவர்
அகராதி நிகண்டு	-	இரேவணசித்தர் (கி.பி.1594)
ஆசிரிய நிகண்டு	-	பாவாடை வாத்தியார் குமாரர் ஆண்டிப்புலவர்.
பொதிகை நிகண்டு	-	சுவாமிநாதகவிராயர் (1750)
உரிச்சொல் நிகண்டு	-	காங்கேயர்
சூடாமணி நிகண்டு	-	மண்டலபுருடர்
நாமதீப நிகண்டு	-	சுப்பிரமணிய கவிராயர் (1800)
பல்பொருள் சூளாமணி		
வடமலை நிகண்டு	-	ஈசுரபாரதி (1900)

மேலும் ஆசிரியர் பெயர் தெரியாத சில நிகண்டு நூல்களும் கிடைக்கப்பெற்றுள்ளன. பாரதீய நிகண்டு, தொகை நிகண்டு, அரும்பொருள் நிகண்டு, சிந்தாமணி நிகண்டு, ஆசிரிய நிகண்டு ஆகியனவும் உள்ளன.

நிகண்டுகளில் இசை

இசை என்பதற்குப் பிங்கல நிகண்டு புகழ், சொல், ஒலி என்ற பொருள்களைக் கூறுகிறது. இசையே புகழுமொழியு நாகமும் "(சூ3158) நிகண்டுகளில் ஏழிசையும் அவற்றின் பிறப்பிடம் மாத்திரை அளவு, ஓசை எழுத்து மணம் சுவை, இறைவன் ஆகியன இடம் பெறுகின்றன. திவாகரம் (சூ) பிங்கலத்தை (சூ.1412, 1417) நாமதீப நிகண்டு (சூ 679, 681) சூடாமணி நிகண்டு (சூ. 36, 37) ஆகியவற்றில் இவை காணப்படுகின்றன.

மந்தவோசை, சமனிலை, வல்லிசை ஆகியவற்றின் பெயர்களை மந்தரம், மத்தியம், தாரம் எனவும் குறிப்பிடுகிறது. மேலும் பண் என்பதன் பிற்காலப் பெயரான இராகத்தைப் பற்றியும் குறிப்பிடுகிறது. பண் என்பதற்கு இசைப்பாட்டு என்றும் இராகம் என்பதற்கு இசை, கீதம் என்றும் பொருள் கூறுகிறது. (பிங்கலம் சூ 3767, சூ 3169, நாமதீபம் சூ 678) பண்பாடுவரை பாணர் என்றும், சென்னியர் என்றும் வைரியர் இன்னிசையார் என்றும் குறிப்பிடுகிறது.

"சென்னியர் வைரியர் செயிரியர் மதங்க
தன்னிசை காரர் பாணரென்ப" (பிங்கல. சூ. 815)

இசையின் வகைகளான பண், பாலை அவற்றின் பிரிவுகளை எடுத்துரைக்கிறது.

பண்கள்

பண் என்பது நிறை நரம்புகளையுடையது என்றும், திறம் என்பது குறை நரம்புகளை உடையது என்றும் திவாகரம் கூறுகிறது. நால்வகைப் பண்களையும் அவற்றின் திறவகைகளையும் நரம்புகளின் நுட்ப சுருதிகளுள், பாட்டு வகைகள் பற்றியும் நிகண்டுகளில் செய்திகள் உள்ளன.

“பாலை குறிஞ்சி மருதஞ்செவ் வழியென

நால்வகை யாழா நாற்பெரும் பண்ணே” (பிங்கல. சூ.1375)

நால்வகைப் பண்களாவன பாலை, குறிஞ்சி, மருதம், செவ்வழி இவைகளின் திறங்களான பாலையாழ்த்திறம், அராகம், நேர்திறம், உறுப்பு, குறுங்காலி, ஆசான், குறிஞ்சியாழ்த்திறம், நைவளம், காந்தாரம், படமலை, மருள், அயிர்ப்பு, பஞ்சுரம், மெய், ஆற்றுச் செந்நிறம், மருதயாழ்திறம், நவிர், படு, குறிஞ்சி, பிந்தை செவ்வழியாழ்த்திறம் நேர்திறம், பெயர்திறம், யாமை, சாதாரி (திவாகரம், பிங்கலம், சூ.375 79 சூடாமணி சூ.33, 34) ஆகியவற்றையும் குறிப்பிடுகின்றது.

நூற்று மூன்று பண்களின் பெயர்கள் நிகண்டு நூல்களில் தரப்பட்டுள்ளன. இந்த நூற்று மூன்றில் 1.பாலையாழ், 2.செந்து, 3.மண்டலியாழ், 4.பவுரி, 5.மருதயாழ், 6.தேவதாளி, 7.நிருபதுங்கராகம், 8.நாகராகம், 9.குறிஞ்சியாழ், 10.ஆசாரி, 11.சாயவேளர் கொல்லி, 12.கின்னராகம், 13.செவ்வழி, 14.மௌசாளி, 15.சீராகம், 16.சந்தி ஆகியன பெரும் பண்களாகும். (பிங்கலம் சூ.1380) 17.தக்கராகம், 18.அந்தாளிபாடை, 19.அந்தி, 20.மன்றல், 21.நேர்திறம், 22.வராடி, 23.பெரியவராடி, 24.சாயரி, 25.பஞ்சமம், 26.திராடம், 27.அழுங்கு, 28.தனாசி, 29.சோமராகம், 30.மேகராகம், 31.நுக்கராகம், 32.கொல்லிவரசுடி, 33.காந்தாரம், 34.சிகண்டி, 35.தேசாக்கிரி, 36.சுருதிகாந்தாரம் ஆகிய இருபது பண்களும் பாலையாழில் பிறக்கும் ஐந்து திறங்களும் அவை ஒவ்வொன்றின் நான்கு சாதிகளுமாகும் (பிங்கல சூ.1381) குறிஞ்சி யாழில் பிறக்கும் எட்டுத் திறங்களும் அவற்றின் நான்கு வகைச் சாதிகளும் சேர்த்து முப்பத்திரண்டு பண்கள் இடம்பெறுகின்றன. 37.நட்டபாடை, 38.அந்தாளி, 39.மலகிரி, 40.விபஞ்சி, 41.காந்தாரம், 42.செருந்தி, 43.கவுடி, 44.உகயாகிரி, 45.பஞ்சுரம், 46.பழம்பஞ்சுரம், 47.மேகராகக்குறிஞ்சி, 48.கேதாளி, 49.குறிஞ்சி, 50.கௌவாணம், 51.பாடை, 52.சூர்துங்கராகம், 53.நாகம், 54.மருள், 55.பழந்தக்கராகம், 56.திவ்வியவராடி, 57.முதிர்ந்த விற்களம், 58.அறுதிர பஞ்சமம், 59.தமிழ்க்குச்சரி, 60.அருட்புரி, 61.நாராயணி, 62.நட்டராகம், 63.ராமக்கிரி, 64.வியாழக்குறிஞ்சி, 65.பஞ்சமம், 66.தக்கணாதி, 67.சாவகக்குறிஞ்சி, 68.அநந்தை (பிங்கலம் சூ.1382).

மருதயாழ்த்திறமும் அவற்றில் பிறக்கும் நான்கு திறங்களும் அவற்றின் நால்வகைச் சாதிகள் சேர்ந்து பதினாறு பண்களும் செவ்வழி யாழ்த்திறமும்

அவற்றில் பிறக்கும் நான்கு திறங்களும் அவற்றின் நால்வகைச் சாதிகள் சேர்ந்து பதினாறு பண்களும் இடம் பெறுகின்றன.

மருதயாழ் திறம் 69.தக்கேசி, 70.கொல்லி, 71.ஆரியகுச்சரி, 72.நாததொனி, 73.சாதாளி, 74.இந்தளம், 75.தாழ்வேளர் கொல்லி, 76.காந்தாரம், 77.கூர்ந்த பஞ்சமம், 78.பாக்கழி, 79. 80.தத்தள பஞ்சமம், 81.மாதுங்கராகம், 82.கௌசிகம், 83.சீகாமரம், 84.சாரல், 85.சரங்கியம் (பிங்கலம் 1383). 86.குறிஞ்சி, 87.ஆரியவேலர் கொல்லி, 88.தனுக்காஞ்சி, 89.இயந்தை, 90.யாழ்பதங்காளி, 91.கொண்டைக்கிரி, 92.சீவளி, 93.யாமை, 94.சாயர்பாணி, 95.நாட்டம், 96.தாணு, 97.முல்லை, 98.சாதாரி, 99.பைரவம், 100.காஞ்சி (பிங்கலம் சூ.1384) யாழ்திற வகையில் 101.தாரப்பண்டிரம், 102.பையுள் காஞ்சி, 103.படுமலை ஆகிய மூன்றும் சேர்ந்து மொத்தம் நூற்றுமூன்று பண்கள் ஆகும்.

நூற்று மூன்று பண்களில் நட்டபாடையும், நைவளமும் ஒன்று என்று சாரலும் காந்தாரமும் ஒன்று என்றும், முல்லையும், சாதாரியும், நேர்திறமும், புறநீர்மையும் ஒன்று என்று பிங்கல நிகண்டு குறிப்பிடுகிறது. (சூ.1389, 1400) மேலும் சிலப்பதிகாரத்தில் கூறப்பட்டுள்ள ஏழிசைகொண்டு உருவான ஏழ்பெரும் பாலைகளையும் அவற்றின் வல்முறைத் திரிபுகளையும் பிங்கலத்தை குறிப்பிடுகிறது.

இசைக்கருவிகள்

பழந்தமிழர்கள் கண்ட இசைக்கருவிகளான யாழ் மற்றும் அவற்றின் வகைகள் அவை எழுப்பும் இன்னிசை ஆகியவற்றையும், வளி, வங்கியம், வீணை மற்றும் தோற்கருவிகள் ஆகியவற்றைப் பற்றிய குறிப்புகளும் நிகண்டுகளில் காணப்படுகின்றன.

திவாகர நிகண்டு, பிங்கல நிகண்டு

திவாகர நிகண்டில், தொண்டகப்பறை, சிறுபறை, பம்பை ஆகிய கருவிகள் இடம் பெற்றுள்ளன. பிங்கல நிகண்டில் முழவு, குளிர், குடமுழா, மண்கனை, முழுவம், படகம், பணவம், திண்டடிமம், காப்பு குனில், சிறுபறை ஆகுளி, சல்லரி, ஒருகட்பறை, மொந்தை நிகாளம், தண்ணுமை, பன்றிப்பறை, கரடிப்பறை, துங்கடி பேரி, முரசு, தூரியம் உடுக்கை, துடி, தம்பட்டம், முரசு,

முழவு, தட்டைபறை பல வகைப்பறைகளான பணவம், திண்டிமயம், இடக்கை, கண்டிகை, துடிகை என்பன போன்ற பல இசைக்கருவிகள் இடம்பெற்றுள்ளன.

நால்வகை யாழ், ஏழிசை, ஏழ்பாலை இவற்றின் வன்மை, மென்மை இவை பிறக்கும் இடம், வகை, மாத்திரை என்பன சொல்லப்பெறுகிறது. பிறகு ஏழிசைகளின் இசை, இசை – வண்டு, கிளி, யானை, குதிரை, குயில், தேரை, ஆடு போல இவற்றுக்குரிய தமிழ் எழுத்துக்களாக ஆ, ஈ, ஊ, ஏ, ஐ, ஓ, ஔ என்கிற நெடில் ஏழுமாகும். ‘இசை ஓசையாகத் திவாகர நிகண்டு சங்கு, மயில், யானை, புரவி, அன்னம், காடை என்று அதிகப்படியாகச் சொல்கிறது. ஏழிசைகளின் மனங்களாக மௌவல், முல்லை, கடம்பு, வஞ்சி, நெய்தல், தாமரை, புன்னை, சுவைகளாக – பால், தேன், கிழான் (சந்தனம்), நெய், ஏலம், வாழை, மாதுளங்கனி, யாழுக்கிரைவர் - விசுவாமித்திரர், இயமன், அங்கி, சந்திரன், சூரியன், கவுதமன், காசியபன் இவையொத்த பின்னும் எண்ணற்ற பல செய்திகள் ராகங்கள் என்றும் ஏழு, தக்கராகம், துக்கராகம், பழந்தக்கராகம், நட்டராகம், சின்னராகம், சங்குன்னராகம், நிருபதுங்கராகம் என்றும் சொல்கிறார். பின்னும் கொல்லரி, வராளி, குறிஞ்சி, பஞ்சமம், தக்கேசி, இந்தாளம் என்பவற்றின் வகைகளையும் வேறு 26 பண் பெயர்களையும் திவாகரம் சொல்கிறது’[53]. 9ஆம் நூற்றாண்டு சங்கீத இரத்னாகரத்துக்கு 400 ஆண்டுகள் முன் இவையாவும் அக்காலத்தே இசைத்தமிழ் பற்றி அன்று இருந்த விரிவான செய்திகளை உணர்த்துகின்றன. நிகண்டியர் இலக்கணம் சொல்வது அவர் வேலையல்ல சொற்களை மட்டுமே அவர் சொல்கிறார். இவற்றால் இலக்கணங்களும் அவை பற்றிய நூல்களும் அத்துனை விரிவாய் இருந்தன என்பதனை யூகிக்க முடியும். அவையாவும் எப்படியோ மறைந்து போய்விட்டன. ஏழு சுரங்களுக்கு உரிய அவை மணம், அதிதேவதை முதலியன கூறியிருப்பது பெரும் சிறப்பு. இப்படியே இவற்றை அடுத்த காலத்தில் பாடிய நூல்களில் யாப்பு வகைகளும் இவற்றைப் பொருத்திச் சொல்லப்பெற்றிருக்கும். இவையாவும் அக்காலத் தமிழ்மரபு என்பதை முதலில் உணர வேண்டும். இம்மரபுகள் மறைந்து போகவே வடமொழியாளர்கள் யாவற்றையும் வடமொழியில் எழுதத் தலைப்பட்டனர்.

இசை இலக்கண நூல்கள்

எட்டு, ஒன்பதாம் நூற்றாண்டுகளில் தமிழ்நாட்டில் இசைக்கிளர்ச்சி அதிகமாக எழுந்தது. இதற்கு முக்கியக் காரணம் ஏழாம் நூற்றாண்டில்

திருஞானசம்பந்தர் இசையில் தோற்றுவித்த புதிய எழுச்சியேயாகும். அவருடைய பாடல்கள், இசை தமிழகம் முழுமையும் பரவியது. இதன் விளைவாய்ச் சில நூல்கள் செய்யப்பெற்றன. அவையாவன, மதிவாணர் செய்த நாடகத்தமிழ் நூல் அறிவனார் செய்த பஞ்சமரபு, ஆதிவாயிலர் செய்த பாரதசேனாபதீயம், சிகண்டியார் செய்த இசை நுணுக்கம், யாமளேந்திரா செய்த இந்திரகாளியம் என்பனவாகும்.

இவற்றைச் சிலப்பதிகாரத்தில் அடியார்க்கு நல்லார் குறிப்பிடுகின்றார். இந்த நூல்களில் மற்றவையெல்லாம் மறைந்து போக பஞ்சமரபு மட்டுமே வேலம்பாளையம் தெய்வ சிகாமணிக்கவுண்டர் அவர்களால் 1973-75ஆம் ஆண்டுகளில் வெளியிடப்பெற்றது. இங்கு பஞ்சமரபு என்பது ஐந்துவகை இலக்கண மரபுகள். அவையாவன, இசை மரபு, வாத்திய மரபு, நிருத்தமரபு, அபிநயமரபு, தாளமரபு என்பனவாகும். இதன் பாகங்கள் அடியார்க்கு நல்லார் உரையில் காணப்படுவது இந்த நூலுக்கு இருந்த பெருமதிப்பை உணர்த்தும், இந்த நூல் ஒன்று வெளியாகி இருப்பது தமிழ் இசை இலக்கண இலக்கியங்களில் இடையறாத தொடர்புக்கு ஒரு சிறந்த சான்றாகும். இதே காலத்தில் வடமொழிவாணர் சிலரும் தமிழிசையைப் பயின்று அதற்குரிய இலக்கணம், பாரத நாடு முழுமைக்குப் பரவ வேண்டும் என்ற நல்ல நோக்கோடு வடமொழியில் இலக்கணம் செய்தார்கள். இவை எல்லாம் தேவார இசை, இசை ஒன்றேதான். வடமொழியில் இசை இல்லை. இலக்கண நூல்கள் பிருதத்தேரி சங்கீத மகரந்தம், மானசோல்லாசம் சங்கீத ரத்னாகரம் முதலியன பலவாகும்.

இடைக்காலத்தில் சங்கீத நூல்கள் பல வடமொழியில் எழுதப்பட்டன. இரண்டை மட்டும் இங்கு குறிப்பிடுவது இன்றியமையாகிறது. மதங்கமுனிவர் செய்த பிருகத்தேசி என்பது 9ஆம் நூற்றாண்டுக்குரியது. இதனுள் இவர் தக்கராகம், நாட்டராகம், காந்தாரப்பஞ்சமம், சாதாரி, தேவாரவர்த்தினி என்று தமிழ்ப்பண்களைக் குறிப்பிடுகிறார். முதல் நான்கும் தேவாரப் பண்கள் ஐந்தாவதாகச் சொல்லப்பட்ட தேவாரவர்த்தினி என்பது மதங்க முனிவருக்குப் பழக்கமில்லாத தேவாரப்பண்களின் தொகுப்பான பெயர் என கருத வேண்டியுள்ளது.

சங்கீத இரத்னாகரம் என்ற மிகவும் சிறப்பான வடமொழி இசை இலக்கணம் கூறுவது யாதெனில் இதனைச் செய்தவர் சாரங்க தேவர், காலம் கி.பி.13ஆம் நூற்றாண்டு (1210-1247) இவருடைய முன்னோர் காசுமீரத்திலிருந்து தக்காணம் வந்து தேவகிரியில் குடியேறினார்கள். அவர்கள் வழியில் வந்த இவர் தம் காலத்தில் தமிழ்நாட்டில் மிகவும் ஓங்கியிருந்த சங்கீதத்தை நன்கு பயின்று தமக்கு முன் எழுதப்பெற்றிருந்த மதங்களுடைய பிருகத்தேசி, நாரதருடைய சங்கீத மகரந்தம் முதலான இசை இலக்கண நூல்களை அனுசரித்து, புதிதாக மிக விரிவான சங்கீத இலக்கண நூல் செய்தார். இன்று சங்கீதகாரர்களுக்கு இவருடைய சங்கீத ரத்னாகரமே வேதமாகும். இதில் ஏழு அத்தியாயங்கள் உள்ளன. இவை சுவரம், ராகவிவேகம், பிரகீர்ணம், பிரபந்தம், தாளம், வாத்தியம், நிருத்தம் என்பன இந்த நூலுள் இவர் அதிகப் பண்களை ஆராய்ந்திருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. சொல்லிய பண்களாவன, இந்தாளம், காந்தாரப் பஞ்சமம், நாட்டைராகம், பஞ்சமம், தக்கராகம், தக்கேசி, நட்டபாடை, கௌசிகம், செவ்வழி, செந்துருத்தி, தேவாரவர்த்தினி, காந்தாரம், குறிஞ்சி, மேகராகக்குறிஞ்சி என்பன. இவற்றுள் சில முன் சொன்ன பிருகத்தேசியில் கண்ட பண்கள் தேவாரவர்த்தினி என்ற பொதுப்பெயர் இங்கும் பயில்கிறது. மேலே மதங்கமுனிவர், சாரங்க தேவர் இருவரும் கூறும் இலக்கணங்களைக் குறிப்பிட்டதிலிருந்து அவர்கள் தேவாரப் பண்களைப் பார்த்தே இராக இலக்கணம் செய்கிறார்கள் என்பது தெளிவாகப் புலப்படுகிறது. ஏன் வடமொழியில் செய்தார்கள் என்று வினா எழுப்ப வேண்டியதில்லை. அவர்களுக்கு சங்கீதம் நன்கு தெரியும். வடமொழி நன்கு தெரியும், தமிழ் அவ்வளவாகத் தெரியாது. தமிழில் முன்னிருந்த இசை இலக்கண நூல்கள் எக்காரணத்தாலோ மறைந்துவிட்டன. இசையில் அனுபவமிக்க இந்த ஆசிரியர்கள் இந்தியா முழுமைக்கும் பொதுவான நூல் செய்ய விரும்புகிறார்கள். அப்போது இருந்த இசை தேவார இசை ஒன்றுதான் அதற்குச் செய்கின்ற இலக்கணத்தை வடமொழியில் செய்தார்கள். செய்தபோது தங்களுடைய இசைப்புலமை மிகுதியால் தேவாரப்பண்களை பின்னும் பெருக்கிக் கொண்டார்கள் என்ற கருத்துக்கள் இப்போது கிடைக்கின்றன.

கர்நாடக சங்கீதத்துக்குப் பலர் இலக்கணம் செய்திருக்கிறார்கள் என்றால் அந்தச் சங்கீதத்தைப் படைத்தார்கள் புதிதாக உண்டாக்கினார்கள் என்று சொல்வது அறியாமையாகும். நாரதர் சங்கீத மகரந்தம் செய்தார்.

காசுமீரத்திலிருந்து வந்த சாரங்க தேவரால் (1210 - 1247) சுரமேள கலாநிதி எழுதப்பட்டது. தல்லபாக்கம், அன்னமாச்சாரியார் (1424 - 1503) இக்கலை தெலுங்கு மொழியில் செய்தார். கர்நாட சங்கீதத்துக்குப் பிதாமகர் என்று இன்று உள்ளோர் கொண்டாடுகின்ற புரந்தரதாசர் (1480 - 1564) பாடல்கள் எழுதி வைத்தார். அவருக்குக் கீர்த்தனை அமைப்புத் தெரியாது என்பதை நினைவில் கொள்ள வேண்டும். பிற்காலத்தில்தான் புரந்தரதாசர் பாடல்களைக் கீர்த்தனமாக்கினார். 17ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் இரகுநாத நாயக்கரின் குருவாக விளங்கிய கோவிந்த தீட்சிதர் அரசியல் துறையில் பெருஞ்செயல்களைச் செய்தவர். இத்துறையில் அவர் செய்த நூல் சங்கீதசுதா. அவர் ஐம்பது ராகங்களைக் கூறுகிறார். அவருடைய இரண்டாம் புதல்வரான வேங்கடமகி என்பவர் தஞ்சை விசயராகவநாயக்கர் அவையில் சிறப்போடு வாழ்ந்தார். அவர் 1660இல் சதுர்தண்டிப் பிரகாசிகா என்னும் இசை இலக்கண நூல் செய்தார். இவையெல்லாம் இசை இலக்கணம் வளர்ந்த வரலாறுகள், ஒன்று சிறப்பாகக் கருதற்குரியது. கோவிந்த தீட்சிதரும் வேங்கடமகியும் தமிழ் நாட்டில் வாழ்ந்து தமிழ்நாட்டுக் கோயில்களிலெல்லாம் நன்கு வளம் பெற்றிருந்த நாகசுரக் கலையின் சாரமான இசை அமுதைப் பருகி அந்த அமுதம் பொங்கித்ததும்பி வழிந்த புண்ணியச் சிறப்பினால் இசை இலக்கணம் செய்தார்கள். கோவிந்த தீட்சிதருக்கும் அவர் மனைவிக்கும் கற்சிலைகள் பட்டீஸ்வரம் கோயிலில் பண்டைக் காலத்திலேயே அமைக்கப்பெற்றிருந்தன. இவர்கள் வடமொழியில் இலக்கணம் செய்ததன் உண்மைக் காரணம் அன்று அகில இந்தியாவிலும் எல்லாக் கலைகளுக்கும் உரிய மொழியாக வடமொழி இருந்தது. அதனால் சோதிடம் வானசாத்திரம், வைத்தியம், சிற்பசாத்திரம், கணிதசாத்திரம், காமசாத்திரம், அசுவசாத்திரம் முதலிய துறைகளிளெல்லாம் வல்லவர்களாக இருந்தவர்கள் வடமொழியிலேயே தங்கள் இலக்கண நூல்கள் செய்தது போல இந்தச் சான்றோரும் வடமொழியிலேயே தங்கள் இசை நூல்களைச் செய்தார்கள்.

அவர்கள் செய்த இக்காலத்துக்குரிய இலக்கியம் சாகித்தியம் எங்கிருந்தது. எதைப் பார்த்துச் செய்தார்கள் என்றால்; தமிழ்நாட்டிலிருந்து இசையைப் பார்த்துச் செய்தார்கள். கருநாடக சங்கீதம் என்று மட்டும் பெயர் கொடுத்த இந்தச் சங்கீதம் வடநாட்டில் இல்லை என்பது வெளிப்படையாகும். அன்றி அங்கு இசைத்தொடர்பு விட்டுப்போயிற்று. சமற்கிருத்திலும் இல்லை. சமற்கிருதத்தில் சுர சங்கீதம் இருக்கத் தகுமேயன்றி பாவ சங்கீதம்

இருப்பதற்கு இல்லை. பாவம் என்பது பேச்சு வழக்கில்தான் வரமுடியும். தொல்காப்பியர் தம் மொழி இலக்கணமான தொல்காப்பியத்தைச் செய்தபோது செய்யுள் வழக்கு, உலகியல் வழக்கு என்ற இரண்டையும் ஆராய்ந்து செய்தார் என்று அதன் சிறப்புப் பாயிரம் சொல்கிறது. உலகியல் வழக்குத்தான் இசைத்துறையில் பாவ சங்கீதம், தமிழ்மொழி ஒன்றில் தான் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளாகத் தொடர்புடைய சங்கீதம் இருந்தது, பண்கள் இருந்தன. சம்மந்தர் காலத்திலும் பின் சோழச் சக்கரவர்த்திகள் ஆட்சிக்காலத்திலும் இசைத்தமிழாகிய பண்பாடுதல் போற்றி வளர்க்கப்பெற்றது.

நாகசுரக்காரர்கள் யார் ஆண்டாலும், யார் வீழ்ந்தாலும் கவலை இன்றி சோழ மன்னர் கோயில்களின் மூலம் தங்களுக்கு அமைத்துத் தந்த நிலையான ஆதரவின் துணை கொண்டு பண்ணிசையைக் காப்பாற்றி வந்திருக்கிறார்கள். இவர்களுடைய இசை இல்லாவிட்டால் கருநாடக சங்கீதம் என்ற பெயரே தோன்ற வழியில்லை. இலக்கணம் செய்த மேற்காட்டிய ஆசிரியர் அனைவரும் பாணர்களுக்கு இருந்த பண்டைப் பெயரைக் கைவிட்டு காலப்போக்கிற்கு ஏற்பப் புதிதாய் ஆடம்பரத் தொனியுடைய பல பெயர்களை வடமொழியில் அமைத்துவிட்டார்கள். புதுப்பெயர் காரணமாக இசையின் பழமை மாறிவிட்டது. பெயர் புதியதேயன்றி இசை பழையதுதான் என்பது உறுதியாகின்றது.

இசைச் சாசனம் வெளிப்படுத்தும் உண்மை

அரசர்களும், செல்வந்தர்களும் இசைக்கலையைப் போற்றியதோடு அவர்களில் சிலர் தாமே இசைக் கலைஞர்களாக இருந்திருக்கிறார்கள். அப்பர் சுவாமி காலத்தில் இருந்த மகேந்திரவர்ம பல்லவன் (கி.பி. 600 - 630) சிறந்த இசைப்புலவனாவான். இவன் புத்தம் புதிதாய் ஒரு இசையை அமைத்ததன் விளைவாக சங்கீர்ணஜாதி என்ற சிறப்புப் பெயரும் இவனுக்கு உண்டு. இவன் காலத்திலேயே இசைக்கலையில் பெயர் பெற்ற உருத்திரசாரியார் என்பவர் ஒருவர் இருந்தார். அவரே மகேந்திரவர்மனின் இசையாசிரியர் ஆவார்.

இசைக்கலைஞரான மகேந்திரன் இசைக்கலையைப் பற்றி ஒரு சிறந்த சாசனத்தைக் கல்லில் எழுதி வைத்தான். அந்தச் சாசனத்திற்கு குடுமியான்மலைச் சாசனம் என்று பெயர். புதுக்கோட்டை மாவட்டம், குளத்தூர் வட்டத்தில் அமைந்த குடுமியான்மலை என்ற குன்றின் மேலே சிகாநாத சாமி என்ற இரண்டு விநாயகர் உருவங்கள் மத்தியில் 13X14 அடி பரப்புள்ள

பாறையில் எழுதப்பெற்று இருக்கிறது. இந்தச் சாசனம் அக்காலத்தில் (கி.பி. 7ஆம் நூற்றாண்டின் மத்தியில்) தமிழ்நாட்டில் வழங்கி வந்த இசைக்கலை பற்றிக் கூறுகிறது (Epi India. Vol. XXII P.266 - 237) வடமொழியிலேயே இச்சாசனம் எழுதப்பெற்றிருப்பதால் இது தமிழ்நாட்டு இசையன்று எனக் கருதமுடியாது. 'தமிழ்நாட்டில் வழங்கிவந்த இசையைத்தான் இந்தச் சாசனம் வடமொழியில் கூறுகிறது. வடமொழியில் சங்கீத நூல்கள் எழுதப்பட்டிருப்பதாலேயே அவை தமிழ்நாட்டு இசையல்ல என்று கருதுவது தவறு'[54]. இப்போதுள்ள வடமொழி சங்கீத நூல்களில் பலவும் தமிழ்நாட்டு இசையைத்தான் கூறுகின்றன.

தமிழிசை மும்மூர்த்திகள் முன் மும்மூர்த்திகள்

கருநாடக இசை என்ற முறை தோன்றுவதற்கு முன்னரே தமிழ்நாட்டில் சிறந்த கீர்த்தனை பாடிய இசைப்புலவர்கள் பலர் அறியப்பெற்றுள்ளனர். அவர்களுள் மிகவும் சிறப்பு வாய்ந்தவர்கள் மூவர் முத்துத்தாண்டவர், அருணாசலக்கவிராயர், மாரிமுத்தாப்பிள்ளை என்போராவர். இவர்களுடன் பாபாநாச முதலியாரும் இசை வளர்த்த பெருமைக்கு உரியவராவார். இவர்கள் நால்வரும் தெய்வத்தின் மீது கீர்த்தனங்களும், பதங்களும் பாடியவர்கள் முத்துத்தாண்டவரும் பாபநாச முதலியாரும் இசையே பாடிய இசைவாணர் முத்துத்தாண்டவரன்றி மற்ற இவரும் இயற்றமிழ் செய்த புலவராவார்கள்.

முத்துத்தாண்டவர் (கி.பி. 1525 - 1605)

முத்துத்தாண்டவர் சோழநாட்டில் சீர்காழி என்ற சிவதலத்தில் பிறந்தார். இத்தலம் சைவ சமய ஆசிரியராகிய திருஞான சம்பந்தர் அவதாரம் செய்து அம்பிகையிடம் ஞானப்பாலுண்ட அற்புதம் பொருந்தியது. இங்கு இறைவனின் பெயர் திருத்தோன்றியப்பர், அம்பிகை திருநிலைநாயகி யுகாந்த காலத்தில் பிரளயம் உண்டாகி அதில் உலகம் யாவும் மூழ்கியபோது சிவபெருமான் இங்கு ஒரு தோணியில் உயிர்களை ஏற்றி மிதக்கச் செய்தமையால் இத்தலம் தோணிபுரம் என்றும் சுவாமி தோணியப்பர் என்றும் பெயர் பெற்றதாகக் கூறுவர். இத்தலத்தில் சுவாமி திருமுருகன் நாகசுரம் வாசித்தலாகிய வாச்சியத் தொண்டு செய்யும் (இன்று இசைவேளாளர்) குலத்தில் முத்துத்தாண்டவர் பிறந்தார். பெற்றோர் இவருக்கு இட்ட பெயர் தாண்டவன் என்பது. இளமையில் இவர் தமிழ்க் கல்வி மட்டும் கற்று வந்தபோது கொடிய கண்ம வியாதியொன்று இவரைப்பிடித்தது. அதன் கொடுமையால் இவர் குலத்தொழிலாகிய நாகசுரம்

வாசிக்கும் பயிற்சி முழுமையாகப் பெற இயலாது போயிற்று. இருப்பினும் பரம்பரை பரம்பரையாக வந்த சிவபக்தி முதிர்வால் இவர் நாள்தோறும் கோயிலுக்குச் சென்று பிரம்மபுரம் என்னும் பெயருடைய இத்தலத்துக்குரிய பிரம்மபுரீசரையும், திருநிலைநாயகியையும், திருத்தோணியப்பரையும் மிக்க பக்தியோடு வழிபட்டு வந்தார். வழிபாட்டு நேரம் தவிர மற்ற நேரங்களில் இவர் அந்நகரிலுள்ள ஓர் உருத்திர கணிகையின் வீட்டுக்குச் சென்று அவருடைய சிவநாம சங்கீர்த்தனத்திலும், ஆடலிலும், பாடலிலும் பொழுதைப் போக்கி வந்தார். இதைக் குடும்பத்தார்கள் கண்டித்தார்கள். இவர் கேட்கவில்லை. அதனால் குடும்பத்தில் மனக்கசப்பு ஏற்பட்டு அவர்கள் இவரை வெறுத்து ஒதுக்கினார்கள். இவரும் முறைப்படி வீடு செல்வதும் உணவு உட்கொள்ளுவதும் இல்லாமல் இருந்தார். பலநாள் கோயிலுக்குச் செல்வதும் நெடுநேரம் அங்கே தங்குவதுமாக இருந்தார். தன்னுடைய இசையாற்றலால் அம்பிகையைத் தரிசனம் செய்த பெருமையுடையவர், சிதம்பரம் சீர்காழி ஆகியவற்றைச் சுற்றியுள்ள பல்வேறு தளங்களில் பாடி இறையுருவங்களை நேரில் கண்ட பெருமையுடையவர்.

கீர்த்தனம் பாடுதல்

சிதம்பரம் நடராசர் சன்னதியில் வந்திருந்தவர்களுள் ஒருவர் தன்னுடன் பேசிக்கொண்டிருந்தவரிடம் ‘பூலோக கயிலாசகிரி சிதம்பரம்” என்ற ஒரு தொடரைத் தம் பேச்சினிடையே சொன்னார். கேட்ட முத்துத்தாண்டவர் திருவருள் வந்த அதையே பல்லவியாகக் கொண்டு பாவப்பிரியா இராகத்தில், சம்பை தாளத்தில் விரிவான தமது முதல் கீர்த்தனத்தைப் பாடித்துதித்தார். அவர் மேளகாரர் மரபினர் என்பதால் இராகம் தாளம் இயல்பாகக் கைவந்தது. இந்தக் கீர்த்தனம் பல்லவியும் அனுபல்லவியும் மூன்று நீண்ட சரணங்களும் உடையது’[55]. தாண்டவருக்கு இயல்பான சிறப்பான குரல்வளம் அமைந்திருந்தது.

இராகம் : பாவப்பிரியா தாளம் : ஜம்பை

பல்லவி : பூலோக கயிலாசகிரி சிதம்பர மல்லால்
புவனத்தில் வேறுமுண்டோ.

அனுபல்லவி : சாலோக சாமீப சாருப சாயுச்சிய
சபைவாணர் ஆனந்த தாண்டவம் புரிவதால் (பூலோக)

இவ்வாறு அவர் பாடிய அக்கணமே இவரைப் பிடித்திருந்த கொடுமையான நோய் நீங்கிவிட்டது. அன்றியும் பெருமாள் திருக்களிற்றுப்படி என்னும் பஞ்சாட்சரப் படியின்மேல் ஐந்து பொன் தோன்றச் செய்து தினந்தோறும் வந்து அதைப் பெற்றுக்கொள்ளும்படி முத்துத்தாண்டவருக்குக் கட்டளையிட்டார்கள். கோயிலில் வாத்தியம் வாசிக்கின்ற மேளக்காரர்களுக்குப் பொருள் கவலையே இல்லாதபடி சோழமன்னர் பண்டைக்காலத்தில் எல்லா மானியங்களையும் வழங்கி இருந்தனர். அவர்களுக்கு நெடுங்காலத்துக்குப் பின்னர் அதே பரம்பரையில் வந்து நடராசப் பெருமாளைப் பாட முற்பட்ட முத்துத்தாண்டவருக்கு பெருமானே பொற்காசு வழங்கிய செய்தி மகிழ்ச்சியுடைய பெருமைக்கு உரியது.

கீர்த்தனங்கள்

முத்துத்தாண்டவர் கீர்த்தனைகளில் கிடைத்து அச்சிடப் பெற்றவை 60 ஆகும். அவற்றுள் காணப்படும் இராகங்கள் 25, தாளவகைகள் 7. இவற்றுள் மேளகர்த்தா இராகங்கள் குறைவு, சன்னிய இராகங்களே மிகுதி, கல்யாணி, ஆனந்த பைரவி, நாதமாக்கிரியை ஆகிய இராகங்களை மிகுதியாகப் பாடியுள்ளார். பழக்கமில்லாத இராகங்களை பரீஸ் (பரசு) கர்நாடக சாரங்கா, கௌளிபந்து, நாகவராளி (புன்னாகவராளியன்று) மங்கள கௌசிகை என்பன காணப்பெறுகின்றன. அபூர்வமாக இரண்டொரு கீர்த்தனங்களுக்கு மட்டுமே நான்கு சரணங்கள் மற்றவை மூன்று பிற்காலத்தில் சரணங்கள் மூன்று அமைக்க வேண்டும் என்பதற்கு முத்துத்தாண்டவரே தோற்றுவாயாக இருந்தார் என்பது இங்கு குறிக்கத்தக்கது.

முத்துத்தாண்டவரின் கீர்த்தனங்களின் சிறப்புத்தன்மைகள்

முத்துத்தாண்டவர் கீர்த்தனங்களில் ஒரு சிறப்புத்தன்மை இவருடைய பல்லவிகள் சொற்றொடராயிருப்பது, சொற்கள் குறைந்திருப்பதால் பாடகர் தம்முடைய கற்பனைத் திறனுக்கு ஏற்றபடி சுரவிந்நியாசம் செய்வதற்கும் தக்க இடங்களில் சங்கதி அமைப்பிற்கும் நிரவல் செய்வதற்கும், கலை விரிவாய் இடம் கொடுக்கின்றன. இராகத்தில் விரிக்க வேண்டிய இடங்கள் யாவை என்பதெல்லாம் இசைவாணர்களுக்கே தெரியவரும். சாகித்யம் அதற்கேற்றபடி அமைந்திருந்தால்தான் அது சிறப்புடைய சாகித்யம். இல்லையெனில் இரண்டுமே சிறப்படைய வாய்ப்பில்லை.

முத்துத்தாண்டவர் இசைத்தமிழில் சிறந்த மார்க்கதரிசி என்பது மேலே குறிப்பிட்ட செய்திகளில் புலனாகும். இசைப்பாடல்கள் யாவும் நடராசப் பெருமாளுக்கு என்றே எழுந்தவையாகும். அது மட்டுமன்றி, நடனத்துக்காக இவர் பாடிய பாடலும் நடராசப் பெருமாளுக்கு அர்ப்பனமானவை. இறைவனையே பிறவிப்பிணிக்கு மருந்தாகவும் உடற்பிணிக்கு மருந்தாகவும் கருதியவர். மாணிக்கவாசகரிடத்து மிக்க ஈடுபாடு கொண்டவர். பிற்காலத்தில் இவர் பாடல்களைத் தழுவி இராமலிங்க சுவாமிகள், தொட்டிக்கலை சுப்பிரமணிய முனிவர் போன்றோர் இசைப்பாடல்களைப் பாடினர் என்பது வரலாறு.

முத்துத்தாண்டவர் தனக்குப் பின்வந்த தியாகராஜரைப் போன்று வீதிகளில் கையில் தம்புரா வைத்துக்கொண்டு சென்று பாடி வந்திருப்பாரேயானால் இவருக்கும் ஒரு பக்தர் கூட்டம் இருந்திருக்கும். இவர் வீதிகளில் பாடாமல் பெருமாள் சந்நிதியில் மட்டுமே பாடியமையால் இவருக்கென்று ஒரு சீடர் கூட்டம் குழு சேரவில்லை. இருப்பினும் இவருடைய கீர்த்தனைகளைக் குப்பையா பிள்ளை என்பவர் முத்துத்தாண்டவர் காலத்திற்குப் பின்னர் நன்கு பாடிவந்தார். இவரின் இசைப்புலமையால் ‘சிதம்பரம் அமிர்தகவி குப்பையா பிள்ளை’ என்று அனைவராலும் அழைக்கப்பெற்றார்.

குமாரசாமிக் கவிராயர் என்பவர் முத்துத்தாண்டவரின் மற்றொரு சீடராவார். முத்துத்தாண்டவரின் தொடர்பால் தன்னுடைய கீர்த்தனைகளைப் பெருமான் மீதே பாடியுள்ளார். இவர் வைத்தீசுவரன் கோயிலில் வாழ்ந்து இறைவனைப் போற்றிப் பாடினார். முத்துத்தாண்டவரின் உறவினரான மாயூரத்தம்மாள் என்பவர் மாயூரத்தில் வாழ்ந்து முதிய காலத்தில் சிவத் தொண்டிலே காலம் கழித்தவர். இவ்வாறு முத்துத்தாண்டவரின் வரலாறு அறியப்படுகிறது.

அருணாசலக்கவிராயர் கி.பி. (1711 —— 1778)

இசைத்தமிழிலேயே எவ்வளவோ விசித்திரமான அமைப்புகளெல்லாம் உண்டு என்று நிருபணம் செய்தவர் அருணாச்சலக் கவிராயர். சைவச் சமயாசிரியருள் ஒருவரும் சைவத் திருமுறைகளில் முதல் முதல் மூன்றைத் திருவாய் மலர்ந்தருளியவருமான பாலாறாவாயர் திருஞானசம்பந்த மூர்த்தியாவார். இவர் திருஅவதாரம் செய்தருளிய ஊர் சீர்காழி.

அருணாச்சலக் கவிராயர் சீர்காழி – ஆக்கூர் திருக்கண்டையூர் தில்லையாடி என்ற சாலையில் தில்லையாடி என்ற சிற்றூரில் கார்காத்த சைவ வேளாளர் குலத்தில் பிறந்தவர். பிறந்த ஆண்டு கி.பி.1711 சகம் 1634 இவருடைய பெற்றோர் நல்லதம்பிப் பிள்ளை, வள்ளியம்மை என்போர் இவர் இவர்களுக்கு நான்காவது பிள்ளையாவார்.

இளமையிலேயே தம் பெற்றோரை இழந்த அருணாசலக் கவிராயர் தன்னுடைய தமையன்மார் துணையோடு கற்றார். பின்பு சீர்காழி அருகில் உள்ள மாயூரத்தையடுத்த தர்மபுரத்திற்குச் சென்று அங்கிருந்த சைவாதீனத்தைச் சேர்ந்த முனிவர்களிடமும் ஆதீன வித்துவானாயிருந்த அம்பலவாணக் கவிராயரிடம் சமயக் கல்வியும் பிறவும் பெற்றுவரலாயினார். வடமொழியும் அங்கே பயின்றார். தன்னுடைய பதினெட்டாம் அகவை வரையில் அங்கிருந்து சைவத்திருமுறைகளையும், சாத்திரங்களையும், வடமொழி ஆகமங்களையும் கற்றார். இவருடைய கல்வி அறிவையும் சமய ஒழுக்கத்தையும் சீலத்தையும் பிற அருங்குணங்களையும் கண்ட ஆதீனத் தலைவர் இவரைத் துறவு பூணச்செய்து தமக்குப்பின் ஆதீனத் தலைமையேற்க வேண்டும் என எண்ணம் கொண்டார். அதற்கு இணங்காத அருணாசலக் கவிராயர் துறவு பூண்பதில் தம் மனம் செல்லவில்லை என்றும் தாம் கற்ற தமிழ் நூல்களில் கூறப்பெற்ற தமிழர் வாழ்க்கை மரபை ஒட்டித் தாமும் இல்லறம் நடத்திய பிறகே துறவு பூண எண்ணக் கூடுமென்று கூறிவிட்டார். ஒரு வேளை இவர் துறவு மேற்கொண்டிருப்பாரேயானால் தமிழிசைக்கு ஒரு சுரமே குறைந்திருக்கும் என்று கூறலாம். அந்தளவுக்கு இசையறிவு மிக்கவராய் இருந்தார்.

கவிராயர் தர்மபுரத்திலிருந்து நீங்கிப் பன்னிரண்டு ஆண்டுகள் தமிழ்ப்படிப்பதிலேயே கழித்து முப்பதாம் ஆண்டில் மணம் செய்து கொண்டார். இவருடைய புலமையை அறிந்த பலர் இவரைக் கண்டு புராண பிரசங்கம் செய்வித்தார்கள். கம்பராமாயணத்தை உன்னிப் படித்த இவர் தமிழ்நாடெங்கும் நடைபெற்று வந்த கூத்துக்கும் நாடகத்துக்கும் ஏற்ற முறையிலே இராம சரிதத்தை இசைப்பாட்டாக அமைக்க வேண்டுமென்ற எண்ணம் கொண்டார். இதன் விளைவாக இராம சரித்திரத்தை கீர்த்தனையாகப் பாட ஆரம்பித்தார். கதைப்போக்கினைப் பொறுத்த வரையில் கம்பருடைய இராமாயண அமைப்பையே பின்பற்றினார். இவ்வாறு பாடிய பாடல்களை ஒரு நூலாகத்

தொகுத்தார். கம்பர் தன் இராமாயணத்தை திருவரங்கத்தில் அரங்கேற்றினார் என்ற கதை வழங்கி வந்தபடியால் கவிராயரும் தம் நாடகத்தை திருவரங்கத்திலே அரங்கேற்ற வேண்டும் என்ற எண்ணம் கொண்டார். இதற்காக அங்கே சென்றார். ஆனால் கோயில் அடியவர்களான வைணவர்கள் அதற்கு இசையவில்லை. பெருமாள் எங்களுக்கு உத்தரவு கொடுத்தால் அரங்கேற்றத்துக்கு சம்மதிப்போம் என்று சொல்லிவிட்டார்கள். அதனைக் கேட்டு வருந்திய கவிராயர் தனியிடத்தில் இருந்து திருவரங்க நாதரைப் பற்றிப் பாடித்துதித்தார். தமிழ்நாட்டில் ஏறத்தாழ 1940ஆம் ஆண்டையொட்டி இக்கீர்த்தனை சபையிலே பாடாத இசைவான ஒருவரும் இலர் என்று கூறலாம். இப்பாடல் திருவரங்க நாதரைப் பற்றியது என்றாலும் உள்ளிருக்கும் கருத்து இராமரைப் பற்றியதாகும்.

வைணவர்களின் கனவில் திருவரங்கநாதர் தோன்றி பாடலை அரங்கேற்றம் செய்யக்கட்டளை இட்டார். கோயிலில் கவிராயருக்கு தக்க மரியாதை செய்து சிறப்புச் செய்தனர். இவ்வரங்கேற்றம் நடந்த போது அவருக்கு வயது 60 (கி.பி. 1772).

அருணாசலக் கவிராயரின் நூல்கள்

பாமர மக்களும் பார்த்து, கேட்டு அனுபவிப்பதற்கு என்று எழுதப்பெற்ற முதல் நூல் இராமநாயகர் கீர்த்தனையாகும். இதன் இயல்புகள் சிலவற்றை இங்கே குறிப்பிடுதல் இன்றியமையாததாகும். முதலாவது இது ஒரு கீர்த்தனை நூல். இதனுள் 'இசைப்பகுதிகள் 258 தரு என்ற கீர்த்தனம் 197. திபதை 60. திபதை என்பது இரண்டு கண்ணிகளால் ஆன இசைப்பாட்டு தோடையும் என்பது கடவுள் வணக்கமாகச் சொல்வது. நான்கடி கொண்ட ஒருவகை விருத்தப்பாட்டு. இதன் இறுதியில் சய சய என்ற கோஷம் உண்டு. இத்தோடையத்தில் ஆறு தனிப்பாடல்கள் உள்ளன. இவற்றுள் முறையே விநாயகர், சரசுவதி, ஆழ்வார், பதின்மர், மணவாள மாமுனிகள், அனுமன், கருடன், சேனையர்கோன் ஆகியோர் வேதாந்த தேசிகர். பாஷ்யகாரான் இராமானுசர், பஞ்சாயுதங்கள் இவற்றுக்கு வணக்கம் சொல்கிறார்'[56]. இவ்வாறாக இவர் படைப்புகள் அமையப்பெற்றன.

இதனுள் அமைந்த மொத்த விருத்தங்கள் 268, கொச்சம் 6, வெண்பா 2, கலித்துறை 1. இந்நூல் ஆசிரியர் நாற்பது இராகங்களைப் பயன்படுத்தி இருக்கிறார். அவற்றுள் அசாவேரி, கல்யாணி, தோடி, மத்யமாவதி, மோகனம்

ஆகியவை 15 முதல் 20 தடவைகள் வரை வருகின்றன. ஆனந்த பைரவி, சங்கராபரணம், சௌராஷ்ட்டிரம், புன்னாகவராளி, பைரவி என்பவை 11, 13 தடவைகள் மற்றவை பத்துக்கும் குறைவானவை. கமாஸ், காபி, சயிந்தவி, நாட்டக்குறிஞ்சி, நாட்டை, பரசு, பிலகிரி, மங்களகௌசிகம், ஸ்ரீராகங்களில் ஒவ்வொரு பாடலாலே இவற்றுள் துவஜாவந்தி, மங்களகௌசிகம் சயிந்தவி போன்றவை உயர்சிறப்பானவைகளாகும். அருணாசலக் கவிராயர் தன்னுடைய 146 பாடல்களில் ஆதி தாளத்தையும் 78 பாடல்களில் அட தாளத்தையும் அமைத்துள்ளார். இவ்வாறு தன்னுடைய இராமநாம கீர்த்தனை நூலை படைத்துள்ளார்.

மேலும் இவர் இராமாயண ஓரடிக் கீர்த்தனை, தலபுராணம், அனுமான் பிள்ளைத்தமிழ் அசோமுகி, நாழி அந்தாதி, காழிப்பள்ளு, காழிக்கலம்பகம், காழிக்கோவை, தியாகேசர்வண்ணம், கவிகொண்ட பஞ்சலட்ணம் என்ற சீட்டுக்கவி ஆகிய நூல்களைப் படைத்துள்ளார். இவற்றுள் அசோகமுகி, காழிப்பள்ளு, காழிக்கலம்பகம், காழிக்கோவை, தியாகேசர், வண்ணம் ஆகிய நூல்கள் கிடைக்கப்பெறவில்லை.

தமிழ் இசை வளர்ச்சிக்கு வித்திட்டவர்களுள் தலையாய பங்கு கொண்டவர் அருணாசலக் கவிராயர். தமிழில் இசைநாடகமாக பெரிய நூல் செய்தவர் இவரே. இவருக்கு முன் இத்தகைய நூலெதுவும் எந்த முயற்சியும் இருந்ததற்கான சான்றுகள் கிடைக்கப்பெறவில்லை. இவ்வாறு இசைத்தமிழ் வளர்ச்சிக்கும் மேன்மைக்கும் புதுமைக்கும் காரணமாக இருந்த பெருமை அருணாசலக் கவிராயரைச் சாரும்.

மாரிமுத்தாப்பிள்ளை (1712 - 1787)

சிதம்பரத்திற்கு அருகிலுள்ள தில்லை விடங்கன் என்ற சிற்றூரில் சைவ வேளாளர் மரபில் தெய்வபெருமாள் பிள்ளை என்பவர் புதல்வராக இவர் கி.பி. 1712இல் பிறந்தார். சிவகங்கநாத தேசிகர் என்பவரிடம் தமிழ்க் கல்வியும் சமயக் கல்வியும் பெற்று தக்க குருவிடம் சமயதீக்கையும் செய்து கொண்டார். தில்லை நடராசப் பெருமாள் மீது மிக்க அன்புடையவராய் ஒழுகி வந்த நாளில் இவருடயை மூத்த புதல்வருக்குச் சித்த சுவாதீனம் இல்லாமல் போக, அது காரணமாக இவர் பெரிதும் கவலையுற்றார். நடராசப் பெருமாள் கனவில் தோன்றி 'நம்மீது நீ பாடல் பாடினால் உன் கவலை தீரும்' என்று

கட்டளையிட்டதாகக் கண்டார். விழித்தெழுந்த புதல்வர் இறைவனின் கருணையை வியந்து அன்று முதல் அவனைப் பாடுவதையே தம் கடமையாகக் கொண்டார். இவ்வாறு அவர் பாடிய பிரபந்தங்கள் புலியூர் வெண்பா, சிதம்பரரேசர் விறலிவிடுதூது, தில்லைப்பள்ளு, வண்ணம், வேறு பல பதிகங்கள் முதலியன. இவர் பாடிய புலியூர் வெண்பா என்ற நூல் சென்னைப் பல்கலைக்கழகத்துக்குப் பட்டப்படிப்புக்கான தமிழ்ப்பாடங்களுள் ஒன்றாக இருந்து வந்தது.

இளமையிலேயே இவருக்குச் சிறப்பான இசையறிவு நிரம்பியிருந்தது. மேலும் தம்மோடு சமவயதுடையப் பெரும் புகழ் பெற்றிருந்த சீகாழி அருணாசலக் கவிராயரைக் கண்டும் கேட்டும் அவரோடு பழகியும் மிக்கப் பயன்பெற்றார். சிதம்பரத்தில் வாழ்ந்த வேறுபல இசை வாணர்களிடமும் தொடர்பு கொண்டு முற்கூறிய முத்துத் தாண்டவருக்குப் பின் வந்த குப்பையா பிள்ளை பரம்பரையினர் தில்லையில் வாழ்ந்தபோது அவர்களிடமும் பழகித் தம்முடைய இசைப்புலமையை வளர்த்துத் தாமும் அழகிய முறையிலே இசைபாடும் திறமையை அடைந்தார். நடராசப் பெருமாள் மீது அளவற்ற கீர்த்தனங்களும் பதிகங்களும் பாடினார்.

பிறகு இவர் பல திருத்தலங்களுக்குச் சென்று ஆங்காங்கு சிற்சில பிரபந்தங்களை இயற்றினார். வட தில்லைவாயில் கொடியிடையம்மன் மீது பஞ்சரத்தினமொன்று பாடினார். தமது சொந்த ஊர் தொடர்பாக பல பதிகங்கள், குறவஞ்சி நொண்டி நாடகம் முதலியவையும் இயற்றினார். எழுபத்தைந்து ஆண்டுகள் வாழ்ந்திருந்து (சகம் - 1709) கி.பி.1787ல் இறைவனடி சேர்ந்தார்.

மாரிமுத்தா பிள்ளையின் கீர்த்தனங்கள்

இப்புலவர்பெருமான் பாடிய கீர்த்தனங்கள் சில நூறு என்பார்கள். ஆனால் இவற்றிலே இன்று கிடைப்பன 25 கீர்த்தனைகள் மட்டுமே. சுமார் 150 ஆண்டுகளுக்கு முன் முத்துத்தாண்டவர் கீர்த்தனத்தை முன்னரே அச்சிட்டார். கீர்த்தனங்களில் இருபத்தைந்தையும் அவற்றோடு சேர்த்து அச்சிட்டமையாலே தான் அவை குறைவான அளவாவது இன்று கிடைக்கின்றன, கீர்த்தனங்களை அச்சிட்டவர்களுடைய நோக்கம் அக்காலத்துப் பாடிய சங்கீத வித்துவான்களுக்கு இத்தமிழ்க் கீர்த்தனங்கள் பாடக் கையில் நூல்வடிவில்

கிடைக்க வேண்டும் என்பது ஒன்றுதான் இங்கு முக்கியமாக அறிய வேண்டியது அக்காலத்தில் (அச்சிட்ட காலத்தில்) தியாகையர் கீர்த்தனங்களோ மற்ற எவருடைய கீர்த்தனைகளோ தமிழ்நாட்டில் பாடப்பெறவில்லை என்பதாகும். முத்துத்தாண்டவர் கீர்த்தனங்களையும் மாரிமுத்தாபிள்ளை கீர்த்தனங்களையும் ஒருசேரப் பதிப்பித்ததனால் இந்த நோக்கம் விளக்கமாகிறது.

இவர் பாடிய கீர்த்தனங்கள் 25. இவை 17 இராகங்களில் அமைக்கப்பெற்றுள்ளன. ஆனந்த பைரவி, சௌராஷ்டிரம், தேவகாந்தாரி, மத்யமாவதி, மோகனம், ஆரபி, பைரவி, புன்னாகவராளி ஆகியவற்றுக்கு இரண்டு கீர்த்தனங்கள் வீதமும், பூர்விகல்யாணி, பியாகடை, செஞ்சுருட்டி, எதுகுல காம்போதி, சாவேரி, காம்போதி, தோடி, சுருட்டி, கேதாரகௌளம் ஆகியவற்றுக்கு ஒவ்வொன்று வீதமும் அமைக்கப்பெற்றுள்ளன. ஐந்து தாளங்கள், அவையாவன, திரிபுடை, ரூபகம் ஒவ்வொரு கீர்த்தனமும், சாடி, ஏகதாளம் மூன்று வீதமும் ஆதிதாளத்திற்கு பதினேழு கீர்த்தனங்களும் அமைந்துள்ளன. இவருடைய கீர்த்தனங்களில் சில சிறப்புற இன்றுவரை இசைக்கச்சேரிகளிலும் பரத நாட்டியத்திற்கும் பயன்பெற்று வருவதைக் காணமுடிகிறது. இவற்றிலே மிகவும் சிறப்புடை கீர்த்தனை.

இராகம் : எதுகுலகாம்போதி தாளம் : ஆதி

பல்லவி : **காலைத் தூக்கி நின்றாடும் தெய்வமே - எனைக்**
கைதூக்கியாள் தெய்வமே (ஒரு - காலை)

அனுபல்லவி : **வேலைத் தூக்கும் தெய்வமே**
தன்னைப் பெற்ற தெய்வமே
மின்னும் புகழ்சேர் தில்லைப்
பொன்னம்பலத்திலொரு (காலை)

சரணம் : 1. செங்கையில் மான் தூக்கிச்
சிவந்த மழுவும் தூக்கி
அங்கத்திலொரு பெண்ண
அனுதினமும் தூக்கி
கங்கையைத் திங்களைக்

கதித்த சடையில் தூக்கி
இங்கும் அங்குமாய்த் தேடி
இருவர் கண்டறியாத (காலை)

2. நந்தி மத்தளம் தூக்க
நாரதர் யாழ் தூக்க
தொந்தமென் றயன் தாளம்
சுதியொடு தூக்கச்
சிந்தை மகிழ்ந்து வானோர்
சென்னிறமேற் கரந் தூக்க
முற்றும் வலியுடை
முயலகன் உனைத்தூக்க (காலை)

மாரிமுத்தா பிள்ளையின் நூல்கள்

தில்லை நடராசர் கோயில் தொடர்பான கீர்த்தனங்களும் பதங்களும் மட்டுமல்லாது பல நூல்களையும் இவர் படைத்துள்ளார் என்று சொல்லப்பெறுகிறது. அவை முற்றிய புலியூர் வெண்பா (புலியூர் என்பது சிதம்பரம்) சிதம்பரேசுவர் விறலிவிடுதூது, தில்லைப்பள்ளு, சித்திரக்கவிகள், சிங்கார வேலவர் பதிகம் என்பனவாகும். இவர் பிறந்த ஊராகிய தில்லை விடங்கன் ஐயனார் நொண்டி நாடகம், வருணபுரி ஆதிமூலனேசர் குறவஞ்சி (வருணாபுரி – தில்லைவிடங்கன்) வருணாபுரிப்பள்ளு, நொண்டி நாடகம், விடங்கேசர் பதிகம், தனிப்பாடல்கள், அநீதிநாடகம் முதலியன. இவை தம்மிடத்தில் இருப்பதாக இவருடைய மரபில் வந்த வேலுச்சாமிப்பிள்ளை சர்வதாமு ஆண்டில் (1888) எழுதினார். வேறு பல நூல்களும் இவர் செய்திருத்தலும் கூடும் இவற்றுள் இன்று கீர்த்தனங்கள் 25ம் புலியூர் வெண்பா, தில்லை விடங்கன் பற்றிய இரு தோத்திரப் பாடல்களும் கிடைத்துள்ளன. ஏனைய பற்றிய செய்திகள் கிடைக்கப்பெறவில்லை.

பாபாநாச முதலியார் (கி.பி. 1640 - 1740)

சிறந்த இசைப் புலவர்கள் என்று கேள்வியாலேயே அறியும் இசைவாணர்கள் பலருடைய வரலாறுகள் இன்று சிறிதும் விளக்காமல், விளங்காமல் இருக்கின்றன. காலம் சென்ற உ.வே.சா. போன்ற அறிஞர்கள்

பலர் இத்தகைய இசைப்புலவர்களைப் பற்றிப் பாராட்டி ஆங்காங்கே குறிப்புகள் தந்துள்ளனர். இருப்பினும் இவர்களுடைய வரலாறுகள் எதுவும் முழுமையாகக் கிடைக்கப்பெறவில்லை. அனைவராலும் புகழ்ந்து போற்றப்பெற்ற ஓர் அரிய புலவர் பாபாநாச முதலியார் என்பவர் 17, 18ஆம் நூற்றாண்டில் தஞ்சாவூர் மாவட்டத்தில் வாழ்ந்தவர். சைவ வேளாளர் மரபில் தோன்றியவர், இவர் பாபாநாசத்தில் பிறந்து இப்பெயர் பெற்றாரோ அல்லது இயற்பெயரே இவருக்கு இவ்வாறமைந்ததோ ஒன்றும் கூறக்கிடைக்கவில்லை. சிறந்த பக்திமானான இவர் நல்ல இயல் தமிழ்ப்புலமை வாய்ந்தவர், கேள்வியால் இவரைப்பற்றியறிந்தவர்கள் கூட மிக்க ஈடுபாட்டோடு இவரையும் இவர் பாடலையும் சுட்டிப் பேசுவார்கள்.

நெடுங்காலம் திருவாரூரில் வாழ்ந்து வன்மீகநாதரையும், தியாகேசப் பெருமானையும் போற்றி வந்திருக்கிறார். மிக்க கவிச்சுவை அமையுமாறு திருவாரூர்க்குறிஞ்சி என்ற ஒரு பிரபந்தம் பாடினார்.

இராகம் : சங்கராபரணம் **தாளம் : ஆதி**

பல்லவி :

சாதி முறைமை கேளம்மே
அம்மம்மே - குறச்
சாதி முறைமை கேளம்மே

அனுபல்லவி :

விதி விடங்க தேவர் தேவர கண்டர்
விமலர் காலைத் தியாக
வெற்பினில் மானே (சாதி)

சரணம் :

மங்கிலியம் சங்குகளும்
மணிதன்னில்
வருங்கார்யம் எல்லாமெங்கள்
வாக்கினால் விதிப்போம்
தூங்கவே லவன் செம்பொற்
துணைப்பதம் துதிப்போம்
தோகை வள்ளி பெருமை நிதம்
சொல்லியே துதிப்போம் (சாதி)

பொதுவாகச் சாகித்யகர்த்தாக்கள் சங்கீதத்தில் வல்லவர்களாக இருந்தால் அவர்களுடைய இசைக்குத் தனியான மதிப்பு உண்டு. அதில் இராகபாவம் நன்றாகப் பொருந்தியிருக்கும் கீர்த்தனங்களின் நடை சாதாரணமாக இருந்தாலும் அவற்றில் சங்கீத அமைப்பு சுவைக்கத்தக்க சிறப்புடையதாக இருக்குமென்று சங்கீதம் அறிந்தவர்கள் நன்கு அறிவர். பாபாநாச முதலியார் சாகித்ய கர்த்தாமட்டுமல்லாமல் தாமே இசைவாணராயும் (அதாவது சங்கீதம் பாடுபவராயும்) இருந்தமையால் இவருடைய கீர்த்தனங்கள் இத்தன்மை பொருந்தி அக்கால வித்துவான்களிடையே மிக்க சிறப்புப்பெற்றிருந்தன. இவருடைய கீர்த்தனங்களை கிருஷ்ணையா, மதுரகவி அனந்தபாரதி, கோபாலகிருஷ்ணபாரதி போன்ற சிறந்த சங்கீத வித்துவான்கள் பாடி இன்புற்றார்கள் என்ற செய்தியும் அறியமுடிகிறது.

பாபாநாசமுதலியார் திருவாரூர் குறவஞ்சி, கும்பேசர் குறவஞ்சி என்ற இரண்டு நூல்களை இசை உலகிற்குத் தந்துள்ளார். கும்பேசர் குறவஞ்சி சென்ற நூற்றாண்டில் மகவும் பிரபலமாக இருந்தது. இந்நூலில் 114 பாடல்கள் உள்ளன. அவற்றுள் 45 பாடல்கள் கீர்த்தன வடிவம் கொண்டவை. இவர் இயற்புலவராகவும், இசை நாடகப் புலவராகவும், விளங்கினார். இதன் காரணமாக முத்தமிழ் கவிராசசேகரர் என்னும் பெயர் பெற்றார். 'கவிஞருக்குக் கவிதையே உயிர் என்று சொல்லுகின்ற மாதிரி பத சாகித்யம் பாடுபவனுக்கு பாவமே உயிர்'[57] என்ற இலக்கணத்திற்கு எடுத்துக்காட்டாக இவருடைய பாடல்கள் விளங்கின. இவருடைய பாடல்களை ஒருமுறை வயலின் வித்துவான் திருக்கோடிக்காவல் கிருஷ்ணையர் வாசிக்கக் கேட்ட இராமநாதபுரம் மன்னர் இராஜராஜேசுர சேதுபதி இவருக்கு ஐநூறு ரூபா வாசிப்புக்காகப் பரிசு வழங்கினார். அதனோடு நில்லாது, தாமே இதை மனப்பாடம் செய்து அடிக்கடி சொல்லி இன்புற்றார். இப்பதத்தை மட்டும் தனியே அச்சடித்து விரும்பினோர்க்கெல்லாம் வினியோகம் செய்து வந்தார்.

மராத்திய மன்னர்களுடைய ஆதரவு இவருக்கு இருந்தது. இம்மன்னர்கள் தங்களுக்கு முன்னிருந்த நாயக்கர் பரம்பரையையொட்டித் தெலுங்கிற்கே அதிக ஆதரவு தந்தார்கள். இப்புலவரும் மன்னரை மகிழ்விக்க வேண்டி பாடல் தெலுங்கில் பாடினார். இவருடைய பாடல்கள் சிலவற்றில் தெலுங்கு சரணமும் அமைத்திருக்கிறார். பாபாநாச முதலியார் தமிழ்நாட்டு இலக்கிய வரலாற்றிலும், இசை வரலாற்றிலும் முக்கிய இடம் பெறுகிறார். பழந்தமிழிசையானது

சிலப்பதிகாரம் தொடங்கி நூற்றாண்டு தோறும் தொடர்ந்து வளர்ந்து வந்திருக்கின்றது. அந்த வகையில் 17ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் 18ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் ஒரு பாலம் போல இவர் இசை வளர்த்திருக்கிறார்.

தமிழ்க் கீர்த்தனைக்காலம்

முத்துத்தாண்டவர் தொடங்கி தியாகராச சாமிகள் வரையுள்ள காலம் தமிழ்க் கீர்த்தனை காலம் ஆகும். இதன் பொருளாவது தமிழ் மொழியில் முதன்முதலில் கீர்த்தனைகளை இயற்றத் தொடங்கி தொடர்ந்து பலரும் தமிழ்க் கீர்த்தனை செய்து வந்த காலம் சுமார் 200 ஆண்டுகள் ஆகும். இக்காலகட்டத்தில் இசை மும்மூர்த்திகள், கர்நாடக மும்மூர்த்திகள், அல்லாமல் வென்றிமலைக் கவிராயர், ஊத்துக்காடு வேங்கடசுப்பையர், வீராணப்புலவர் போன்ற இசைவாணர்களும் குமரகுருபரர், பரஞ்சோதி முனிவர் அவிநாசிநாதர், தொட்டிக்கலை சுப்பிரமணிய முனிவர் போன்ற இசைப்புலவர்களையும் தமிழ் இசை உலகம் பெற்று இன்புற்றது.

அக்காலகட்டத்தில் தெலுங்கு என்பது இசை உலகில் துளியளவும் இல்லை. நாயக்கர் ஆட்சி புரிந்து, அவ்வாட்சி ஒடுங்கி, மராத்தியர் ஆட்சி தொடங்கிய காலம் (கி.பி.1676) இயல் இசை உலகங்களில் தமிழ் மக்கள் தமிழ் தவிர அன்னிய மொழி எதையும் அறியவில்லை. நாயக்கர், மராத்தியர் ஆட்சி கூட தெலுங்கு ஆதிக்கத்துக்கு இடம் கொடுத்தது. ஆனால் இயலும் இசையும் இடங்கொடுக்கவில்லை. கீர்த்தனைக் காலம் கி.பி.1500 தொடங்கி 1800 வரையிலான இந்தக்கால எல்லைக்குள் வேற்றுமொழி இசைவாணர்கள் எவரும் தமிழ்நாட்டில் தோன்றவில்லை. சிறப்புமிக்க கீர்த்தனைச்சாரியார்கள் தமிழ்நாட்டில் இருந்து இசைப்பாடல்கள் செய்தனர் என்று மேலே கூறப்பெற்றது. வேறு பல வகையாலும் இக்கலை பற்றிய தமிழ் இசைக்குறிப்புகள் தெரிய வருகின்றன. எனினும் இங்கு கருதும் காலம் தியாகராச சுவாமிக்கு முற்பட்ட காலம் என்பதனை நினைவுபடுத்த வேண்டியது முக்கியமாகும்.

இசைவாணர்

கீர்த்தனை காலத்தில் காலத்தால் மிகப்பழமையுடையவர் வெற்றி மலைக்கவிராயர், இவர் ஒருவரே இசை பாடியும் தோத்திர கீர்த்தனங்களும், பதங்களும் பாடி இசை வளர்த்தவர். இவர் தமிழில் மட்டுமே பாடிய காரணத்தால் பிற்காலத்தில் தெலுங்கு மோகத்தில் மூழ்கிய பிராமண

வித்துவான்கள் இவர் பிராமணராக இருந்தும் கூட தெலுங்கில் பாடாததால் புறக்கனித்து விட்டார்கள்.

இசைப்பிரபந்தம் செய்தோர்

இக்காலப் பகுதியில் புதிதாகக் குறவஞ்சி நாடகம் என்ற பிரபந்த வகை தோன்றி இசை நாடகமாக வளரத் தொடங்கியது.

இயற்புலவர்

திருவிளையாடற் புராணம் பாடிய பரஞ்சோதி முனிவர் தம் புராணத்துள் எண்ணற்ற இசைச் செய்திகளைத் தருகிறார். மற்ற இருவரும் கீர்த்தனம் பாடினோர் வரிசையில் சமயத் தொண்டர்களாக வாழ்ந்த வீர சைவரான அவிநாசிநாதர் சைவரான சுப்பிரமணிய முனிவர் இவர்கள் மூவரும் முனிவர்களாவர்.

வென்றிமலைக்கவிராயர்

திருச்செந்தூர் புராணம் என்ற 900 பாடல்களைக் கொண்ட நூலைத்தந்தவர். அந்தணரான இவர் மடைத்தொழில் செய்து வந்தார். பணிக்குக் காலதாமதமாக வந்ததன் காரணமாக உயரதிகாரியால் தண்டிக்கப்பெற்றதை எண்ணி முருகனிடம் அழுதார், அவரைத் தடுத்தாட்கொண்ட முருகன் கவிபாடும் ஆற்றலைக் கொடுத்து திருச்செந்தூர் புராணத்தைப் பாடும்படி கட்டளையிட்டார். வென்றிமனக் கவிராயரும் இறைவனின் கட்டளைக்கு இணங்கி இலக்கண முறைப்படி இப்புராணத்தைப் பாடினார். முத்துத்தாண்டவருக்குப் பிறகு தமிழ் உலகிற்குக் கீர்த்தனையாகக் கிடைக்கும் முதற்பாடல் இவர் பாடலேயாகும். அக்காலத்தில் தமிழரிடையே எந்த நிகழ்ச்சியிலும் ஒரு கீர்த்தனை பாடும் மரபு இருந்துள்ளது. 18, 19 நூற்றாண்டுகளில் கீர்த்தனம் பாடிப் புகழ்பெறுவது வழக்காயிருந்திருக்கிறது. இதனால் கீர்த்தனம் பாடுவது அக்காலத்தில் சர்வ சாதாரணமாக இருந்தது என்பதும், இசையறிவு மக்களிடம் பரவலாகக் காணப்பெற்றது என்பதனையும் அறியமுடிகிறது.

ஊத்துக்காடு வேங்கட சுப்பையர் (1715 - 1775)

வேங்கட சுப்பையர் தியாகராயருக்கு முந்தியவர் என்று கூறப்பெறுகிறது. இவருடைய தாய் கமலநயினி அம்மை, தகப்பனார் இராமச்சந்திர ஐயர், பிறந்த ஊர் தஞ்சை மாவட்டத்தில் உள்ள இராசமன்னார்குடி, வாழ்ந்த இடம் ஊத்துக்காடு என்பதால் இப்பெயர் பெற்றார். இவர் இராசராச பாகவதர் என்பவரிடம் இசை பயில எண்ணியபோது அவர் கற்பிக்க மறுத்துவிட்டார். பின் தன்னுடைய தாயின் அறிவுரைப்படி கிருஷ்ணரை வழிபாடு செய்ததன் பலனாக இசையாற்றலை இயற்கையாகப் பெற்றார். தமிழிலும் வடமொழியாலும் கிருஷ்ணரைப் பற்றி பல்வேறு பாடல்கள் பாடியுள்ளார். சிறப்பாகப் பாடிய இவருடைய கீர்த்தனங்கள் நெடுங்காலம் வெளியில் தெரியாமல் இருந்தன. இதற்கு இவர் தெலுங்கில் பாடாததே காரணமாகும். ஏனெனில் தியாகராயருக்குப் பிறகு வந்த இசைவாணர்கள் தெலுங்குப் பாடல்களையே பாடினார். தமிழிலும் வடமொழியிலும் பாடிய இவர் தெலுங்கில் பாடவில்லை. இவர் கண்ணனை மட்டும் பாடியதால் பல்வேறு திருத்தலங்களுக்குச் சென்று கணபதி, முருகன், சிவபெருமான், அம்பிகை ஆகிய தெய்வங்கள் மீதும் பாடியுள்ளார்.

இவருடைய கீர்த்தனங்களில் 289 அட்டவணைப்படுத்தப்பெற்றுள்ளன. இவற்றுள் 3 தில்லானாக்கள், 106 வடமொழி, ஏனைய 180 தமிழ்ப் பாடல்கள். இவருடயை தமிழ் வடமொழிப்பாடல்கள் இரண்டிலுமே எதுகை, மோனை முதலியனவும், சொற்கட்டும் அதிக சுவை உடையனவாய் இருக்கும். வேங்கடசுப்பையருடைய பாடல்கள் அனைத்தும் இன்றளவும் கிருஷ்ண கானம் என்று வழங்கப்பெற்று வருகிறது. இருப்பினும் தெலுங்கு பாடாததால் அங்கீகரிக்கப்படாதவராய் உள்ளார். இசையின் மூலமாகப் பல்வேறு வியக்கத்தக்க செயல்களைச் செய்யலாம் என்பதை நிரூபித்த பெருமை இவருக்கு உரியது. இசையின் மூலம் மழையை வருவிக்கலாம் என்று பலர் நம்புவதற்காக இவர் மேகரஞ்சனி, வருணப்பிரியா (அமிர்தவர்சினி) ஆகிய இராகங்களைப் பாடி மழையை வருவித்தார் என்ற செய்தியும் அறியப்பெறுகிறது.

வீராணப்புலவர் அருணாசலர் கீர்த்தனை (1720 - 1810)

வீராணப்புலவர் காஞ்சிபுரத்தில் சின்னையா செட்டியார் என்பாருக்கு மகனாகப் பிறந்தார். இளமையில் தேவலப்பெருமாள் உபாத்தியர் என்பவரிடம் கல்வி கற்றார். தன்னுடைய இருபதாவது வயதில் சதுராசலக் குறவஞ்சி என்ற

இலக்கியத்தைப் பாடினார். (வீராணம் - வீரம் உடைமை) துணி வணிகம் செய்யக் கேரளம் நோக்கிச் சென்ற போது தேனி அருகே இவருடைய வண்டி மாடுகளை வேங்கை அடித்துக்கொன்றது. இவர் அங்குள்ள மரத்தில் கவிதையொன்று எழுதித் தொங்கவிட அந்த வேங்கை அங்கு வந்து இறந்தது. இதையறிந்த போடி ஜமீன்தார் இவருக்கு மரியாதை செய்து சர்வ மானியமாக நிலமும் கொடுத்தார் என்று கூறப்பெறுகிறது.

வீராணப்புலவரிடம் போரூர் உபாத்தியாயர் என்பவர் படித்துப் பெரும் புலவரானார். பெரியபுராணத்தைக் கீர்த்தனையாகப் பாடிய பெருமை இவரையே சாரும். இவருடைய அருணாசலக் கீர்த்தனை சென்னையில் 1856ல் அச்சிடப்பெற்றது. அதனுள் 13 சுருக்கங்கள், 208 விருத்தங்கள், 18 தருக்கள் (கீர்த்தனம்), 10 திபதைகள் என மொத்தம் 398 உருப்படிகள் உள்ளன. இவர் சிறந்த தமிழ்ப் புலமையோடு கனிந்த பக்தியும் பெற்றவராய்த் திகழ்ந்தார்.

இராகம் : மோகனம் **தாளம் : ஆதி**

பல்லவி : பாதமே துணையே தமிழ்
பரிவுடனுரைசெய ___ மருமலர் நிகரிரு (பாதமே)

அனுபல்லவி :பாதிமதிசடை மீது தரித்தருள்
சேததியருணைகிரி நாதர் நடித்திடும் (பாதமே)

சரணம் : அதிசயங் கனிறைவான கொலுவிலே
புதிய செந்தமிழையோது வலுவிலே
கதியிதென்றுபுகலப் பழவினை
சிதறியஞ்சியகலப் பெருகிய
நிதியுமிதற்கினை மதியுமகிழ்ச்சியும்
அதிகமெனத்தகு முதலருணைப்பதி (பாதமே)

மேலும் இவருடைய பாடல்களில் தல புராணங்கள், சாகித்திய சங்கதிகள், பல்வகைச் சமய உண்மைகள் போன்றவை உரைக்கப்பெறுகின்றன.

பள்ளு, நொண்டி, குறவஞ்சி

பள்ளு இலக்கியங்களைப் பொறுத்தவரையில் முக்கூடற்பள்ளு, குருகூர்ப்பள்ளு, திருமலை திருமகன் பள்ளு ஆகியவை சிறந்த இலக்கியங்கள் ஆகும். இவற்றுள்ளுள் பயிர்த்தொழில் செய்யும் இனமக்கள் பற்றிய வரலாறு விளக்கப்பெறுகிறது. நூல்கள் முழுவதும் கூத்து, இசை, நாடோடி இசை என்ற புதுமை வகைகளைக் கொண்ட இலக்கியங்களாக இவை விளங்குகின்றன.

நொண்டி

ஆசை மோகத்தால் திருட்டுத்தொழில் செய்யும் ஒருவனுக்கு கைகள் குறைக்கப்பெறும் தண்டனை கிடைக்கிறது. பின் இவன் தெய்வத்தை வேண்டி இழந்த உறுப்புகளைப் பெறுகிறான். தானே கதை சொல்லி தானே ஆடும் பாத்திரமாக இவன் சித்தரிக்கப்பெறுகிறான். நொண்டி நாடகங்கள் திருவிடைமருதூர் நொண்டி நாடகம், திருக்கச்சூர் நொண்டி நாடகம் என்று வழங்கப்பெறுகின்றன. இது ஒரே நீண்ட பாட்டாக அமையப்பெறும் பல்வேறு இராகங்களும் தாளங்களும் அமைக்கப்பெற்ற இலக்கிய வகை இதுவாகும்.

குறவஞ்சி நாடகம்

குறவஞ்சி நாடகம் என்பது முக்கியமாக இறைவன் உலாவரக் கண்டு காதல் கொண்ட தலைவியின் முன் ஒருத்தி (குறத்தி) தோன்றி அவள் காதல் கைகூடும் என்று குறியுரைத்துப் பரிசில் பெற்றுத் தன் கணவன் சிங்கனுடன் தெய்வத்தை வாழ்த்திப் பேசுதல் ஆகும். குறத்தி குறிசொல்லுதல் என்ற உறுப்பு மட்டுமே. ஒரே பாடலாக இக்காலத்துக்கு முற்பட்ட பல கலம்பகப் சிற்றிலக்கியங்களிலும் அமைந்துள்ளது. பின்னர் இது பல இசைப் பாடல்களைக் கொண்டு குறம் என்று பெயர் பூண்டு தனிப்பிரபந்தமாக வளர்ந்தது. வளர்ந்த காலம் 17ஆம் நூற்றாண்டின் இடைப்பகுதியாகும்.

குறம், குறவஞ்சி, குளுவை நாடகம் ஆகிய மூன்று நூல்களுக்கும் ஒரு தொடர்பு உண்டு. குறவஞ்சி மூன்று அங்கங்கள் கொண்டது. முதல் அங்கம் சுவாமி உலாவருதல், தலைவி கண்டு காமுறுதல், தோழி மூலம் குறத்தியை அழைக்கச்செய்தல், இதில் பாத்திரங்கள் தலைவியும் தோழியும் மட்டுமேயாவர்.

இரண்டாம் அங்கம் குறத்தி வருதல், கையைப் பார்த்துக் குறி சொல்லுதல், பரிசு பெற்றுப் போதல். இதில் பாத்திரங்கள் தலைவியும் குறத்தியும் மட்டுமே இருப்பர். (தோழியும் சிலசமயம் இருப்பதுண்டு).

மூன்றாம் அங்கம் குறவன் வேட்டையைத் தேடுதல் குறத்தி தன்னைத் தேடிவந்த குறவனோடு செல்லுதல் பாத்திரங்கள் குறவன் (பாங்கன்) குறத்தி ஆகியோராவர்.

கோயில் விழாக்காலங்களில் கோயிலுக்குத் தொண்டு பூண்ட உருத்திரங் கணிகையால் இவை இசை நாடகங்களாக நடிக்கப்பெற்று வந்தன. இந்த இலக்கியவகையில் தொடக்கத்தில் இருந்து இறுதி வரை ஆட்டம் பாட்டம் முழுமையும் நாட்டியம் ஆகியவை நிறைந்திருக்கும். பாத்திரங்கள் ஒரு வினாடி கூட நடிக்காமல் நிற்கமாட்டார்கள்.

கும்பேசர் குறவஞ்சி (1676)

கும்பகோணம் கும்பேசுவரர் மீது முத்தமிழ்க் கவிராசசேகரர் பாபாநாச முதலியார் பாடியது கும்பேசர் குறவஞ்சியாகும் இது நாட்டியத்துக்கு கீர்த்தனம் பாடுவதற்கென்றே செய்யப்பட்டது. இதுவே முதன்முதலில் தோன்றிய குறவஞ்சி என்று கூறப்பெறுகிறது. இக்குறவஞ்சிக் காட்சிகள் அக்காலக் கோயில்களில் நடிக்கப்பெற்றதாகச் செய்திகள் கூறுகின்றன. மேலே கூறியது போல் இந்த நாடகம் மூன்று அங்கங்களாக நடிக்கப்பெறும் நள்ளிரவில் தொடங்கி விடிய விடிய நடக்குமெனக் கீழ்க்கண்ட பாடல் அறிவிக்கின்றது.

"அவனிபுகழ் முத்தமிழ்க் கவிராச சேகரன்
அருள்பாப நாசநேசன்
ஆதிகும் பேசர்மேற் குறவஞ்சி நாடகம்
அன்புட னுரைத்து வைத்தான்
கவனமுடன் இதையடுத்து யாவருங் கண்டுகாண்
களிகூர அரிய பரதக்
கருவியோ ராற்பாடி யாடல்புரி வித்தனன்
கருணைமிகு பேட்டை நகர்வாழ்

குவளைமலர் மாலையாணி மார்பன்வர தன்தந்த
குபேரன் பயந்த மேருக்
கொண்டல் கோப்புக் குமரபூபனருள் செல்வக்
குமரன் மன்னவர் வசீரன்
நவரச மிகுசற்ச வசனநிச தருமநிலை
நாட்டினோள் ஈட்டு புகழோன
நற்கருணை யாளன்மிகு சொற்புலவ ருக்குறவு
நடராச மகிபாலனே"[58]

தியாகேசர் குறவஞ்சி 1700

தியாகேசர் குறவஞ்சி முத்துக்கவிராயர் என்பவர் செய்ததாகக் கருதப்பெறுகிறது. இவரே சகசி மன்னர் (1684 - 1712) மீது சகசி குறவஞ்சி செய்ததாகவும் கூறுவர். சகசி காலத்தில் நடிக்கப்பெற்றது. இவர் திருவாரூரில் பிறந்தவராவார். இதனைச் சுரக் குறிப்புகளுடன் டாக்டர் பிரேமலதா என்பவர் தயாரித்துத் தஞ்சை சரசுவதிமகால் நூல்நிலையத்தில் 1970ல் வெளியிட்டிருக்கிறார். திருவாரூர் தியாகேச பெருமாள் மீது இக்குறவஞ்சி பாடப்பெற்றது. இதனுள் 67 உருப்படிகள் உள்ளன. இயற்பாடல்களாக உள்ளவை போக 32 இசைப்பாடல்கள் உள்ளன.

திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி

கற்றவருக்கும் கல்லாதவருக்கும் குறவஞ்சி என்றாலே குற்றாலக் குறவஞ்சியே நினைவுக்கு வரும். அந்தளவுக்குச் சிறப்பு வாய்ந்தது. இது குற்றாலத்துக்கு அருகில் உள்ள மேலாரம் என்ற ஊரில் சைவக் கவிராயர் குடும்பத்தில் தோன்றிய திரிகூடராசப்ப கவிராயர் பாடிய நூலாகும். கவிராயர் திருக்குற்றாலத் தளத்தில் மிக்க ஈடுபாடுடையவராய் இருந்தார். இத்தலத்திற்குத் தலபுராணம், மாலை, ஊடல், யமக அந்தாதி, உலா, சிலேடை வெண்பா, நங்கையர் வெண்பா முதலான பல நூல்களை இவர் பாடியுள்ளார். அவற்றுள் சிறப்பு வாய்ந்தவை புராணமும், குறவஞ்சியும் ஆகும்.

மதுரை நாயக்க மன்னன் முத்துக்கவியரசங்க சொக்கலிங்க நாயக்கர் கோயிலில் இதை அரங்கேற்றுவித்து கோயில் வித்துவான் என்ற சிறப்புப் பட்டத்தை இவருக்கு அளித்துக் குறவஞ்சிமேடு என்பது இப்போது வழங்குகின்ற

நன்செய் நிலத்தையும் மானியமாக 1716ல் (சாலிவாகன் சகாப்தம் 1640) தாமிரப் பட்டையத்தில் எழுதிக்கொடுத்தான் (இவ்வரசன் காலம் 1706 - 32).

இந்நூலில் 119 பாடல்கள் உள்ளன. இவற்றுள் இசைப்பாடல்கள் 50 ஆசிரியர் பெரும் புலவராயிருந்ததால் இசைப்பாடல்களில் கவிதைச் சுவை பெருக்கெடுத்து ஓடுகிறது.

இராகம் : அடானா **தாளம் : ரூபகம்**

பல்லவி : இந்தச் சித்த ராரோ - வெகு
விந்தைக் காரராக விடையி லேறி வந்தார் (இந்தச்)

இப்பாடலில் அனுபல்லவி இல்லை. இவர் சிலசமயங்களில் அனுபல்லவி பாடுவது இல்லை.

இராகம் : பந்துவராளி **தாளம் : சாப்பு**

பல்லவி : பவனி வந்தனரே - மழவிடைப் - பவனி வந்தனரே
அனுபல்லிவி : அவனி போற்றிய குறும்ப வராவுறை
மவுன மாய்அரி அயனு மானவர்
கவன மால்விடை யதனிலே றியே (பவனி)

குறவஞ்சி நாடகங்கள் கோயிலில் விழாபார்க்க வந்தவர்களுக்கு இரவுப்பொழுது போக்காகவும், இசையை அறிந்து கொள்ளும் வாய்ப்பாகவும் அமைந்தன. மேலும் ஒருமைப்பாடும், தெய்வ பக்தியும் ஓங்கின. நாடக வித்தகர்கள் மூலமாக அனைவரும் எளிதாகச் செய்திகளை அறிந்து கொண்டார்கள். செவி நுகர்வாலும் பார்வையாலும் கல்வி பெறுதல் இக்காலப் புதுமையன்று தமிழ்நாட்டில் என்றுமே இருந்தது. மக்களுடைய கலையறிவு. இசை, நாடகம் இரண்டையும் வளர்த்தன. இசை என்பது சிலருக்கு மட்டும் உரிய அரும்பொருளாக இருந்த நிலைமாறி பொதுச் சொத்தாக ஆகி பாமர மக்களும் நல்ல இசை ஞானம் பெற்றார்கள். மேலும் இது புதிய இசைவாணர் தோன்ற இடமளித்தது.

வருணாபுரிக் குறவஞ்சி

மாரிமுத்தா பிள்ளையின் படைப்பான வருணாபுரிக் குறவஞ்சி 170 பாடல்களைக் கொண்டது. பாயிரப்பகுதியில் சுப்பிரமணியர், கலைமகள், மலைமகள் துதி, அவையடக்கம், அதிமூலேசர் போற்றி, பின் பாட்டுடைத் தலைவியாகிய சுரத மோகினி வருகை, மாலை, சந்திரோதயம், சந்திரனைப் பழித்தல், குயிலைப் பழித்தல், தென்றல், காமராயன், கடல், வண்டு, பின் புலம்பல், பாங்கியைப் பழித்தல், பின் சகி சந்திரரேகை வருகிறாள், தலைவி சொல்ல இவள் சென்று குறத்தியை அழைத்து வருகிறாள். இது போன்ற பல்வேறு நிகழ்வுகள் சுவைபடச் சொல்லப்பெற்றுள்ளன. பல்வேறு இராக வகைகளைப் பின்பற்றிப் பாடல்களை அமைத்துள்ளனர்.

குமரகுருபரர் (1651 - 1688)

குமரகுருபரர் இசைவாணர் அல்லர் என்றாலும் இயல்புலவர் இசைப்புலவராவார். இசை மீது இருந்த ஈடுபாட்டினை அவரது பாடல்கள் வழியாக உணரமுடிகிறது. ஏழிசை, ஏழு நரம்பு, பண்ணிசை, குழலிசை, வேயிசை என்று அவர் தன்னுடைய பாடல்களில் குறிப்பிடுகிறார். விளரிப்பண், விளரிமிடற்று அளி, விளரி பயலும் அளி, செவ்வழி என்று பண்களைப் பற்றிய விளக்கங்களும் பாடல்களும் தந்துள்ளார். வீணை, யாழ் போன்ற இசைக்கருவிகள் பற்றிய செய்திகளையும் சுவைபடத் தமது மதுரைக்கலம்பகம், முத்துக்குமார சுவாமி பிள்ளைத்தமிழ், பண்டாரமும்மணிக்கோவை ஆகிய நூல்களில் குறிப்பிடுகின்றார்.

பரஞ்சோதி முனிவரின் திருவிளையாடற்புராணம்

பரஞ்சோதி முனிவர் மதுரை சோமநாதக் கடவுளை மையப்படுத்தி திருவிளையாடற்புராணம் என்ற நூலைத் தந்த இவர் 1675 – 1725 ஆகிய காலத்தையொட்டி வாழ்ந்தவர். இவர் பாடிய திருவிளையாடற் புராணம் மதுரைக் காண்டம், கூடற்காண்டம், திவாலவாய்க் காண்டம் என்ற மூன்று காண்டங்களைக் கொண்டு 3363 திருவிருத்தங்களையும் கொண்ட பெருநூலாகும். இதனுள் இரண்டாவது காண்டத்தில் பெருமாள் பாணருக்கு அருள் செய்த வரலாற்றை முன்வைத்து 162 பாடல்கள் கொண்ட 4 படலங்களைப் பாடியிருக்கிறார். இவை விறகு விற்ற படலம், திருமுகம் கொடுத்த படலம், பலகையிட்ட படலம், இசைவாது வென்ற படலம் என்ற தலைப்புகளை

உடையன. பாணபத்திரர் வரலாற்றை உரைத்த பாணர் வரலாறு என்ற பகுதியில் இப்பாடல் கதைகள் சுருக்கமாகச் சொல்லப்பெற்றுள்ளன.

இசை தொடர்பாக பல்வேறு வரலாற்றுச் செய்திகளைத் தந்துள்ள ஏமநாத பாகவதர் வரலாற்றினைக் கூறுகிறார். நரம்பின் ஓசையையும் சரீரவோசையும் ஒற்றுமை நயத்தோடு ஒல்க வேண்டும் என்ற கொள்கை உடையவர்.

"குண்டுநீர் வரந்திட் டன்ன நெடுங் கொடிக் குறுக்காய்ப் பத்தர்த்
தண்டுநீர் நிறத்த நல்யாழ் இடந்தழீஇத் தெறித்துத் தாக்கிக்
கண்டுமாட கந்தி ரித்துக் கௌவிய திவவிற் பாவ
விண்டுதேன் ஒழுகிற றென்னை விக்கிமென் சுருதி கூட்டி"

(தி.வி.பு. 2657)

"விரையொடு தானந் தோறும் விரல் நடற் தூச லாட
இசைமுதல் ஏழிற் பல்வேறு இன்னிசை எழுஞ்சா தாரி
அசையொடு விதிப் போக்கு முடுகியல் அராகம் யார்க்கும்
நசைதரும் நரம்பு கண்டம் ஒற்றுமை நயங்கொண் டார்ப்ப"

(தி.வி.பு. 2058)

மேலும் இசை பாடும்போது ஏற்படக்கூடாத குற்றங்களைக் கூறுகிறார்.

"வயிறறு குழிய வாங்கல், அழுமுகங் காட்டல் வாங்கும்
செயிரறு புருவம் ஏறல், சிரம் நடுங் குறல்கண் ணாடல்
பயில்தரு மிடறு வீங்கல், பையென வாய் அங்காத்தல்
எயிறது காட்டல் இன்ன உடல் தொழில் குற்றம் என்ப" (தி.வி.பு. 2059)

இக்குற்றங்கள் நீங்கிப் பாடுவதற்கு தற்காலத்தில் இசையறிஞர்கள் எவரும் இலர் என்பதே உண்மை. மேலும் பாடும் போது தொழில் குற்றங்களாக.

“வெள்ளைகா குளகி ழோசை, வெடிகுரல், நாசி இன்ன
எள்ளிய எழாலின் குற்றம, எறிந்து நின்றிட்டல் எல்லை
தள்ளிய சுழிபோக் கோசை, இழைத்தல், நெட்டுயிர்ப்புத் தள்ளித்
துள்ளல், என்றின்ன பாடல் தொழிற் குற்றம் பிறவும் தீர்ந்தே” (தி.வி.பு.2060)

வெள்ளை என்பது நிறமில்லாத வெள்ளோசை, சாகுளி பேய்க்கூச்சல், கீழோசை கட்டை நிறமும் தாளமும் குறைபடாது, ஏழால் - சாரீர ஓசை, நாசிப்பாடு - மூக்கால் பாடுவது, எறிந்து நின்றிரட்டல் - ஒரு பண்ணிற் பாடும் போது பிரிதொரு பண்ணிற் பிறழ்தல், சுழிப்போக்கு – ஓரசையான தன்மை நீக்கிப் பலவோசையுங் கலத்தல் ஆகும். மேலும் பாடலுக்குரிய அழகுக் குணங்களைக் கீழ்க்கண்ட பாடல் மூலம் விளக்குகிறார்.

“எழுது சித்திரம் போல் மன்னி இழுமெனும் அருவியோசை
முழலொலி, கஞ்ச நாதம், வல்புரி முரலு மோசை,
தொழுதிசை வண்டின் தாரி என இசைக் குன்றும் வேரல்
விழுமிசை, சிரல்மீன் மேல்வீழ் வீழ்ச்சி, போற் பாடற் பண்பும்” (தி.வி.பு. 2061)

முனிவர் பண்டை இசையிலக்கண மரபைத் தழுவி அருவியின் ஓசை, குழலோசை, கஞ்ச நாதம், வலம்புரிச் சங்கின் முழக்கம், வண்டின் முயற்சி, மூங்கில் இலை, மீனெறி பறவை, மீன் மீது வீழ்தல் என்ற இவற்றைப் பாடற் பண்பாகக் கூறியிருப்பதும் இவரது இசை நூற்புலமையைக் காட்டும், அடுத்தபடி இவர் இறைவன் பாடிய தன்மையைக் கூறுகிறார்.

“பொருந்தமற் திரத்தி னோடு மத்திமம் தாரம் போக்கித்
திருந்திய துள்ளல் தூங்கல் மெலிவது சிறியச் செய்து
மருந்தன செய்யு ளோசை இசையோசை வாழாமல் யார்க்கும்
விருந்தெனச் செவியின் மாந்தப் பாடினார் வேதநீதர்” (தி.வி.பு. 2062)

மந்திரம், மத்திமம், தாரம் என்பன தமிழில் படுத்தல், நலிதல், எடுத்தல் எனப்படும் துள்ளல், தூங்கல், மெலிதல் என்ற தன்மைகளையும் இங்கு கூறுகிறார். இவற்றைப் புறப்பொருள் வெண்பா மாலையிலும் “நீடவும் குறுகலும் சிவப்புத் தூக்கிப் பாடிய புலவர்” என்று குறிப்பிடுவதும் காணத்தக்கது.

இவ்வாறு 18ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த பரஞ்சோதி முனிவர் ஆகிய துறவி எல்லா இசைச் செய்திகளையும் நன்கறிந்து தொகுத்துச் சொல்லி இருப்பது மிகவும் வியக்கத்தக்க உண்மையாகும். அக்காலகட்டங்களில் பெரும்புலவர்களிடம் இசையறிவு எவ்வளவு சிறப்புடன் காணப்பெற்றது என்பதை இப்படலங்கள் நன்குணர்த்துகின்றன.

அவிநாசி நாதர் (1725 - 1785)

இவர் நெஞ்சுவிடு தூது என்ற இலக்கியத்தினை இசைபடப் படைத்து உள்ளார். வீர சைவ சமயங்களில் சிறப்புடைய ஒன்றான திருக்கோவிலூர் ஞானியார் மடத்தினை அமைத்த ஆதிகுருமூர்த்திகள் ஆறுமுக ஞானியர் (1673 - 1770) என்பவரின் மாணவராவார். இவர் நான்கு நூல்களும் கீர்த்தனமாக ஒரு மங்களமும் பாடியுள்ளார்.

இராகம் : அசாவேரி **தாளம் : திரிபுடை**

பல்லவி : **அருளு ருவானவர்க்கு மங்களம் - எங்கள்**
ஆறுமுக தேசிகர்க்கு மங்களம் (அரு)

அனுபல்லவி : **உரையுணர் விறந்துநின் றுணர்வதோர்**
திருமறை முடிவுரை யாதுரைத்திடற் காய (அரு)

சரணம் : **காலர கிதருக்குச் சாந்த சகித ருக்கு**
விளையிலா கொளிர் வேத விகிதருக்கு
புனித மிலாத மன்ப புலையர்க்கதீதருக்கு மங்களம் (அரு)

தொட்டிக்கலை சுப்பிரமணிய முனிவர் (1740 - 1810)

காட்டுமன்னார் கோயிலில் வேளாளகுலத்தில் பிறந்த இவர் இளமையிலேயே சிவஞான சுவாமிகளின் மாணாக்கராய் திருவாவடுதுறை ஆதின கர்த்தரிடம் துறவு ஞானோபதேசம் பெற்றார். சென்னாடு அருகிலுள்ள காலாசை என்னும் தொட்டிக்கலையில் செல்வராயும் மிகவும் கற்றவராகவும் இருந்த கேசவ முதலியாரின் ஆதரவில் சிவஞான சுவாமிகள் சென்று தங்கிபோது இவரும்

உடன் சென்று அங்கு தங்கியிருந்தார். பின்னர் வேதாசல முதலியாரால் ஆதரிக்கப்பெற்று வாழ்ந்தார், முருகனிடத்து மிக்க பக்தி கொண்டவர்.

இவர் பாடிய ‘கலைசைச் சிலேடை வெண்பா’ என்பது 50 ஆண்டுகளுக்கு முன் வித்துவான் வகுப்புக்குப் பாடமாக இருந்தது. சுப்பிரமணியர் விருத்தம் என்ற இவரது சிறுநூலை ஒருவர் ஓதி நோய் நீங்கப்பெற்றார். இந்நூல் பன்னிரண்டு பதினான்கு சீர் ஆசிரிய விருத்தங்களை உடைய பாடல்களைக் கொண்டது. இவ்வாறு 30 சிறு நூல்கள் வரை செய்திருக்கிறார். பெருநூல்கள் திருவாவடு துறைக்கோவை, கலைசைக் கோவை என்பன. பல பிரபந்தங்களை உள்ளடக்கிய கலையைச் சிதம்பரேசர் சந்நிதி முறையும் பாடியிருக்கிறார். இவர் பாடிய ஆவினன்குடிப் பதிற்றுப்பத்தந்தாதி 1790இல் அரங்கேற்றப்பட்டது. இவருடயை காலம் 1740 – 1810 என்று கருதக்கூடும்.

தமக்கு ஞானோபதேசம் செய்த அம்பலவாண தேசிகர் மீது பஞ்சரத்தின மாலை என்ற 24 பாடல் கொண்ட சிறுபிரபந்தம் பாடியிருக்கிறார். இதனுள் 5 கீர்த்தனங்கள் உள்ளன.

1. **தேசிகர் பட்டனப் பிரவேசம்**

   இராகம் : ஆனந்த பைரவி **தாளம் : அடதாள சாப்பு**

   வண்ணச் சிவிகையேறி வந்தான் - அருட்பவனி
   வண்ணச் சிவிகையேறி வந்தான்

2. **மேகவிடுதூது**

   இராகம் : கல்யாணி **தாளம் : ஆதி**
   ஈர முகிலே மையல் தீரவே தூது சென்
   றெனக் குபகாரம் செய்வாய்

3. **வண்டுவிடுதூது : மோகனம்**

   மஞ்சரியே மண மஞ்சரி வாங்கியே
   வருவாய் நீவெகு விரைவாய்

4. **அன்னவிடு தூது : துசாவந்தி**
அஞ்சனமே எனக்கொரு தஞ்சமே யாகி நீபோய்
அலங்கல் கொணர்ந்தால் உள்ளம் கலங்கேனே

5. **கிளிவிடுதூது : மாஞ்சி அடதாளம்**
கிள்ளையே யமற் கொள்ளையே யறக் கண்ணயே சொரி
காவித் தாரைக் கேட்டு நீ வாங்கிக்
காட்டினாலொரு சேதம் நான் அடையேனே

இவையன்றி வேறு பல சிந்துகளும் கண்ணிகளும் இசைக்கென்றே இவர் பாடியிருக்கிறார். பாடல்கள் இனிமையாகவும் சிறந்த இலக்கியச்சுவை உடையனவாயும் இருக்கின்றன. பாடற்சுவை காரணமாக இவருக்கு மதுரகவி என்ற பட்டமும் வழங்கிற்று. கலைசையில் இவருக்குத் தனிமடம் கட்டிக் கொடுத்தார்கள். அம்மடம் இன்று சாமியார் மடம் என்று பெயர் பெறுகிறது. சிறந்த சைவ சமயத் துறவியாக வாழ்ந்து பல சிறு நீதி நூல்கள் செய்துள்ள இவருடைய இசைப்புலைமையும் பெரிதும் போற்றுதற்குரியது.

கருநாடக சங்கீதம் என்ற சொல் தோன்றிய வரலாறு

தமிழிசை என்ற ஒன்றே கிடையாது. இருப்பவை எல்லாம் வேற்றிசையே. தமிழ்ப்பாட்டு இசைப்பின் மேடை தீட்டுப்பட்டுப் போகும். அப்படி மீறித் தமிழ்ப்பாட்டுப் பாடினாலும் அதனைத் துக்கடாப்பாட்டு என்றும் சில்லரை என்றும் உருப்படி என்றும் தமிழ்நாட்டில் இருந்து கொண்டு தமிழ் மண்ணின் வளத்தைத் துய்த்துக் கொண்டு தமிழுக்குத் தீங்கு செய்தவர்களின் தன்னலமான சொல்லால் தமிழிசை வீழ்ச்சியை நோக்கிச் சென்றது. ‘தமிழிசை என்பது இக்காலத்தில் கருநாடக சங்கீதமாக மக்களிடையே அறிமுகமாகி ஒருவகைப் பிடிப்பையும் ஏற்படுத்தியுள்ளதை பலரும் அறிவர். காலப்போக்கில் தெலுங்குக் கீர்த்தனைகளும் சமுதாயத்தில் செல்வாக்குப் பெற்ற சூழலில் அந்தணர்கள் பெரிதும் முயன்று தம் வாதத்தால் இசையின் முன்னணிக்கு வந்தனர்’[59].

தமிழகத்தில் எவ்வாறு கருநாடக சங்கீதம் உருவாகியது என்கிற வினா அனைவருக்கும் எழுகிறது. திருமறைக்காடு என்ற ஊர் பெயரும் இடமும் மாறாமலே வேதாரண்யம் என்று விளங்குகிறது. இருப்பினும் இரண்டும்

வெவ்வேறு ஊர்களாக முடியாது. அதுபோல மயிலாடுதுறை மாயூரமாகி மீண்டும் மயிலாடுதுறையாகியுள்ளது. இவையாவும் அனைவரும் அறிந்ததே. இவ்வாறுதான் கருநாடக இசை உருவாகியது. தமிழிசை வேறு கருநாடக இசை வேறு என்பது இல்லை. ஒன்றன் பெயர் மற்றொரு பெயராகத் திரிந்து உள்ளது.

வட இந்திய நாட்டில் எந்த நேரமும் கைபர் கால்வாய் வழியாக இந்தியாவுக்குள் புகுந்த முகமதியர்களால் இந்து சமயத்திற்கும் கலைகளுக்கும் பெருங்கேடு விளைந்து கொண்டே இருந்தது. 10-11ஆம் நூற்றாண்டுகளில் கஜினி முகமது படையெடுத்துச் செய்த அழிவுகள் கணக்கில் அடங்காதவை. இக்காலங்களில் வடநாட்டில் வேதவழிவந்த புராண சங்கீதம் தன் நிலையில் இருந்து மாறிப் புற சங்கீதங்களையும் தழுவி புதிய மாதிரியான இந்துஸ்தானி சங்கீதம் என்ற வடிவு கொண்டது. 13ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் அலாவுதீனுடைய படைத்தளபதியாக இருந்த மாலிகாப்பூர் தெற்கு நோக்கிப் படையெடுத்து வந்தான். இவன் மதுரையை அழித்துச் சூறையாடித் தமிழ்நாட்டில் இருந்த செல்வமனைத்தையும் கொள்ளையடித்து டில்லிக்கு எடுத்துச் சென்றான். அப்போது தமிழ்நாட்டிலிருந்து அனேக இசை வல்லுனர்களையும் அங்கு அழைத்துச் சென்று வடநாட்டில் அழிந்து போன இசைக்குப் புத்துயிர் கொடுத்து உதவினான் என்று வரலாற்று ஆசிரியர்கள் சொல்வார்கள்.

மராட்டியர்களைத் தமிழ்நாட்டினர் வடநாட்டினர் என்று சொல்கிறார்கள். வடநாட்டினர் விந்தியமலைக்குத் தெற்கில் உள்ள அனைவரையுமே திராவிடர் என்று சொல்கிறார்கள். அவ்வாறு சொல்லும் போது அவர்களுக்கு மராட்டியரும் திராவிடர்களே. பஞ்ச திராவிடர் என்ற கூற்றில் தமிழ், தெலுங்கு, கன்னடம், மராட்டியம், கூர்ச்சரம் ஆகிய ஐந்தும் திராவிடம் ஆகும். மலையாளம் அக்காலத்தில் தனிமொழியாக உருப்பெறவில்லை. ஆனால் இவற்றில் மராட்டியமும் கூர்ச்சரமும் வடமொழியிலிருந்து கிளைந்த மொழிகளேயன்றித் திராவிடமல்ல, மராத்தியர்கள், பஜனையையும், நாமச் சங்கீதத்தையும் காலாட்சேப பாணியையும், பிறர் யாரும் செய்யாத அளவுக்கு வளர்த்தார்கள். மொழியமைப்பின் காரணமாக அவர்கள் நாட்டில் வழங்கிய இசை வடநாட்டிசையேயன்றி தென்னாட்டிசையல்ல.

கர்நாடக சங்கீதம் கர்நாடக மாநிலத்தில் தோன்றியதா, தென்னிந்தியத் தமிழர் இசைக்குக் கர்நாடக சங்கீதம் என்ற பெயர் எப்படித் தோன்றியது என்பதனை நோக்கும் போது 'இந்தியாவின் தற்காலத்தையக் கர்நாடக மாநிலத்தில்தான் இது முதன்முதலில் தோன்றியது. பின் பிற இடங்களிலும் பரவியது என்றும் இந்த வகை சங்கீதத்தைத் தோற்றுவித்தவர் வாக்கேயக்காரரான புரந்தரதாசர் என்கின்றனர். இக்கருத்து உண்மைக்குப் புறம்பானது. எனவே ஏற்கத்தக்கது அன்று'[60]. புரந்தரதாசர் ஆதி சங்கீதப் பிதாமகர் என்று அனைவராலும் போற்றி மதிக்கப்படுகிறார் என்பது உண்மையே என்றாலும் அந்த அடிப்படையில் கர்நாடக எனும் பெயரை வைத்து மட்டுமே அவ்வாறு முடிவு கட்ட இயலாது. "கர்நாடக" என்ற சொல்லுக்கு தொன்மையானது (Ancient) என்று பொருள். அதே பொருளில் தென்னாட்டு மாநிலம் ஒன்று தற்காலத்தில் பெயர் கொண்டதால் மட்டுமே அதன் நிரந்தரப் பெயர் கர்நாடகம் என்றாகிவிடாது.

முற்காலத்தில் கர்நாடகா என்ற பெயரில் இந்தியாவின் எந்தப்பகுதியும் இருந்ததில்லை. அக்காலத்தில் இந்துஸ்தானி – சங்கீதம் என்ற ஓர் தனிவகையே இசைப்பிரிவோ கிடையாது என்பதே உண்மை. இந்திய நாடு முழுவதும் முற்காலத்தில் ஒரே இசை நெறியாகக் கர்நாடக சங்கீதம் மட்டுமே நிலவிப் பரந்திருந்தது.

வெளிநாட்டினரின் ஆக்கிரமிப்பிற்கு முந்தையக் காலத்தவரான ஆழ்வார்கள், நாயன்மார்கள் பாடல்கள் கர்நாடக இசை நெறியில் வகுக்கப்பெற்றுள்ளன. மேலும் அக்காலத்திலேயே வடநாட்டு இசை வல்லுனர்களாலும் கூடக் கர்நாடக சங்கீதம் என்று தற்காலத்தில் பெயர்கொண்ட ஒரே இசைமுறையில் இயற்றப்பெற்ற சமற்கிருத மொழிக் கீர்த்தனைகளும் பஜனைப் பாடல்களும் வடநாடு உட்பட நாடெங்கும் புழக்கத்தில் இருந்து பின்னர் வடநாட்டில் மட்டுமே அதன் புகழ் மங்கிவிட்டது என்பதும் நினைவு கூறத்தக்கது. பாரத நாடெங்கும் பரவியிருந்த ஒரே சங்கீதமுறை கர்நாடக சங்கீதம் ஒன்றேதான் என்பது சிந்திக்கத்தக்கது.

கி.பி.பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டு காலத்தில் சோமேசுவர புல்லோகமால் (116 - 1127) என்ற குறுநில மன்னன் மகாராஷ்டிரத்தை ஆண்டுவந்தான். (தக்காணம்) இவன் இசையில் ஆர்வம் உடையவனாக விளங்கினான். "மானச

உல்லாசம்” என்ற சிறந்த நூல் ஒன்றைச் செய்த பெருமை உடையவன். தென்னிந்திய சங்கீதத்தில் ஈடுபட்டு இது தன்னாட்டுக்குத் தென்பகுதியில் காணப்பெற்றதால் அடுத்துள்ள தென்னாடு கருநாடகம் என்பதால் தான் கண்டு போற்றி இன்புற்ற இசைச் சங்கீதத்திற்கு கருநாடக சங்கீதம் எனப் பெயரிட்டான். அக்காலத்தில் தெற்கே இருந்த சங்கீதம் தமிழ்நாட்டுச் சங்கீதம் ஒன்றுதான். இது அவனுக்குத் தெரியாது இருந்துள்ளது. எனினும் அவன் வைத்த பெயர் நிலைத்துவிட்டது. அது முதற்கொண்டு தென்னாட்டுச் சங்கீதத்தை கருநாடக சங்கீதம் என்று வடநாட்டார் வழங்கினர். இவ்வழக்கானது கருநாடக நாட்டிற்கோ கன்னட மொழிக்கோ தொடர்புடையது அல்ல. தமிழ் வழங்கிய பண்ணிசைதான் அப்போது கருநாடக சங்கீதம் எனப் பெயர் பெற்றது எனப் பல அறிஞர்கள் கூறியுள்ளனர்.

கருநாடக சங்கீதம் என்பது தமிழகத்தில் தோன்றியது என்பது யாவரும் மறுக்க முடியாத ஒன்று. இருப்பினும் தெலுங்கிலும் வடமொழியிலும் கீர்த்தனங்கள் தோன்றிய பிறகே இப்பெயர் இன்றளவும் நிலைத்து உள்ளது.

கருநாடகம் என்பது வடசொல்லுமல்ல, தமிழ்ச்சொல்லும் அல்ல. கருமண் உடைமையால் தக்காணப் பிரதேச நாடு கருநாடக நாடு என்றாயிற்று. இந்த நாட்டில் பேசிய மொழி கருநாடக மொழி, கன்னட மொழி என்றும் ஆயிற்று. கருநாடக சங்கீதம் என்பதும் தென்னாட்டில் நிலவிய சங்கீதமும் தமிழ்ச் சங்கீதமும் ஒன்றே. இதனை அக்கால மக்கள் “தமிழிசை” என்று சொல்லவில்லை. இசைத்தமிழ் என்று சொன்னார்கள்.

சிலப்பதிகார வஞ்சிக் காண்டம் இரண்டிடங்களில் கொடுங் கருநாடகர் என்று குறிப்பிடுகின்றது. “கொடும்” என்ற அடை அவர்களுடைய கொடுமையையும் நாகரீக வளர்ச்சி பெறா நிலையையும் குறிப்பிடுவதாகும். மதுரையைக் கருநாடக நாட்டிலிருந்து படையெடுத்து வந்து களப்பிரர் என்ற பெயருடைய ஒரு கூட்டத்தினர் சுமார் கி.பி. 250 இல் கைப்பற்றித் தமிழைப் பாண்டி நாட்டில் ஒடுக்கினார்கள் என்றும், அவர்களை 575இல் கடுங்கோன் என்ற பெயருடைய பாண்டியன் வென்று மீண்டும் மதுரையில் பாண்டியர் ஆட்சியை நிலைநாட்டினான் என்றும் இராச சிம்மப் பாண்டியனின் வேள்விக்குடிச் செப்பேடு மூலமாக அறியமுடிகிறது. இச்செய்தியைச் சற்றே பிற்காலத்தில் தோன்றிய

கல்லாடம் என்ற தமிழ் நூலும் பெரியபுராணமும் அறிவிக்கின்றன. "மதுரை வல்லிய கருநாடக வேந்தன்" என்பது கல்லாடப்பாட்டு (காலம் கி.பி.1050).

"கானக் கடி சூழ் வடுகக் கருநாடகர் காவல்
மானப் படைமன்னன் வலிந்து நிலங் கொள்வானாய்
யாளனக் குதிரைக் கருவிப் படைவீரர் திண்தேர்
சேனைக் கடலும் கொடு தென்னிசை நோக்கி வந்தான்"

(பெ.பு. கி.பி.1140)

மூர்த்தி நாயனார் புராணம் மராட்டியர் தெற்கேயுள்ள நிலப்பகுதிகளையெல்லாம் தமிழ், அல்லது தெலுங்கு, அல்லது கன்னடம் என்ற வேற்றுமை இன்றிக் கருநாடகம் என்று வழங்கி வந்தது போல் தமிழரும் விரிவான நில உணர்வு இன்றி வடக்கிலிருந்ததையெல்லாம் கருநாடகம் என்றே வழங்கி வந்தார்கள் என்பதையும் இங்கு காணமுடிகிறது.

"உடைதலையும் மூளையும் ஊண் தடியும் என்பும்
குடரும் கொடங்குருதி ஈர்ப்ப ___ மிடை போய்
பெருநடஞ்செய் பெற்றித்தே கொற்றப் போர்க்கிள்ளி
கருநாடரைச் சீறும் களம்"

(பெ.பு. கி.பி.1145)

கருநாடக மொழி அன்று வளம்பெறாத நிலையில்தான் இருந்தது என்பதையும் செயங்கொண்டார் பாடலால் அறியமுடிகிறது. கடைதிறப்பு என்ற பகுதியில் கலிங்கத்தில் குலோத்துங்கன் படைகள் வெற்றி பெற்றுத் தலைநகருக்கு மீண்டும் வரும்போது வீரர்களை வரவேற்பதற்காகப் பாடும்பகுதி கடைதிறப்பு எனப்படும். போருக்கு நாயகர் அனைவரும் சென்றிருக்க மகளிர் வீடுகளை இரவில் கடையடைத்து உள்ளேயிருக்கிறார்கள். சில பெண்கள் வெற்றி வீரர்களை வரவேற்கலாம் கதவு திறந்து வெளியே வாருங்கள் என்று அழைக்கின்றனர். பிறநாட்டு மகளிரும் கங்காபுரியான கங்கை கொண்ட சோழபுரத்தில் இருக்கிறார்கள். கருநாடகப் பெண்களை மற்றவர்கள் விளித்துக் கூறுகிறார்கள்.

“மழலைத்திரு மொழியிற்சில

வடுகும் சில தமிழும்

குழறித்தரு கருநாடியர்

குறுகிக் கடைதிறமின்” (கலி.ப. : 43)

மழலையொத்த மொழியிலேயே சில வடுகுச் சொற்களும் சில தமிழ்ச் சொற்களும், கலந்து குழறி பேசுகின்ற கருநாடக நாட்டுப் பெண்களே கடை திறவுங்கள் என்பது அவர்கள் கூற்று. இதன் கருத்தாவது கருநாடகம் இன்னும் பண்பட்ட மொழியாகவில்லை என்பதாகும். சயங்கொண்டார் காலம் கி.பி. 1105 சேமேசுவரன் கருநாடக சங்கீதம் என்று குறிப்பது 1116 – 1127 ஆகவே, இருவரும் கூறியதை பொருத்திப் பார்க்கும் போது அவர் குறிப்பிடுவது தெற்கு நாட்டுச் சங்கீதம் என்பது தெளிவாகப் புலப்படும். குலோத்துங்க மன்னன் சிறந்த சாகித்தியகர்த்தா என்பதையும் அவன் சாகித்தியங்களைப் பாடிய தேவி ஏழிசைவல்லபி என்ற இயற்பெயருடையாள் என்பதனையும் இங்கு சேர்த்துக் கொள்ளல் வேண்டும்.

‘கர்நாடகா அதாவது (Carnatic Music) என்ற பதத்தைப் பாவித்தவர்கள் ஆங்கிலேயர்கள். தமிழில் நாடு என்பதை அகம் என்று அழைப்பார்கள். தமிழ்நாடு அல்லது தமிழகம் என்பது பொது வழக்கு. தமிழில், “கரு” கருப்பு அதாவது நிறத்தையும் (கருப்பு நிறமக்கள்) “கரு” நடுவில் அல்லது மத்தியில் உள்ளது என்பதையும் குறிக்கும் நாடு என்றால் தேசம் அல்லது சொந்த மண், அகம் என்றால் வீடு, தமிழரின் நாட்டின் பெயர் கரு+நாடு+அகம் = கருநாடகம். ஆங்கிலப்படுத்தப்பட்டு Carnatic State என அழைக்கப்பட்டது. அந்தக் கருநாடகத்தின் இசை Carnatic Music என அழைக்கப்பட்டது. மாநிலங்கள் பிரிக்கப்படும் வரை முழுத் தென்னிந்தியாவையும் Province of Madras என்று ஆங்கிலேயர் அழைத்தனர்.’[61] அதனால் தமிழ்நாட்டில் கலைகள் எல்லாவற்றையும் முழுத்தென்னியாவுக்கும் சொந்தமாக அவர்கள் எழுதினார்கள்.

முதற்குலோத்துங்கன் கலிங்கத்தை வென்றான் ஆயினும் அக்காலம் கலிங்கம் கருநாடகம் என்ற திட்டமான நில அறிவு வளர்ந்திராமையால் ஒரு புலவர் அவ்வெற்றி கருநாடர் மீது பெற்ற வெற்றி என்று பாடுவதையும் காணமுடிகிறது. ‘பாரதநாடு இந்தியா என்றழைக்கப்படுகிறதோ அதே போன்று

தான் இதுவும், கிரேக்கப் படையெடுப்பாளர்கள் இந்தியாவை அடைந்து முதலில் சிந்து நதியை பார்த்தார்கள், அதனால் அவர்கள் அந்த நாட்டையும் சிந்து என அழைத்தார்கள். நாளடைவில் அது இந்தியாவாக மாறியது. அது போன்றே வட இந்தியர்கள் தென்னிந்திய இசையைக் கருநாடக இசை என்றார்கள். ஏனெனில் கருநாடக மாநிலம் அவர்களுக்கு அண்மையிலுள்ளது"[62] என கல்கி கிருஷ்ணமூர்த்தி கூறுகிறார்.

கர்நாடக சங்கீதம் என்ற பெயர் முதன் முதலாக தமிழ்நாட்டுச் சங்கீதப் பரம்பரையில் கன்னட மொழியில் 'தேவாநாமா என்னும் பாடல்களாக இயற்றியுள்ள புரந்தரதாசருக்கு கர்நாடக சங்கீதப் பிதாமகர் என்ற பட்டத்தைச் சூட்டியுள்ளனர் என்பதன் தொடர்பாக உபயோகிக்கப்பட்டிருக்கிறது. புரந்தரதாசர்தான் முதன்முதலில் கன்னடத்தில் சங்கீத சாகித்யங்களைச் செய்தவர். இவர்தான் சங்கீதக் கலையை முறையோடு சொல்லிக் கொடுக்க ஆரம்பித்தவர் என்று இவர் சரித்திரத்தில் அறிகிறோம்'[63]. இவர் கன்னட மொழியைத் தாய்மொழியாகக் கொண்டவர் என்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. ஏனெனில் கன்னடம், தெலுங்கு, மலையாளம் ஆகிய மொழிகள் தமிழ்மொழியில் இருந்து வளர்ந்த கிளைகளாகும். 'புரந்தரதாசர்தான் ஆதி சங்கீத பிதாமகர் என்று அனைவராலும் போற்றி மதிக்கப்படுகிறார் என்பது உண்மைதான் எனினும் அந்த அடிப்படையிலோ கர்நாடக எனும் பெயரை வைத்து மட்டுமோ அவ்வாறு முடிவு கட்ட இயலாது. கர்நாடகா என்ற வடமொழிச் சொல்லுக்கு (Ancient) என்று பொருள். அதே பொருளில் தென்னாட்டுப் பிராந்தியம் ஒன்று தற்காலத்தில் பெயர் தென்னாட்டில் மட்டுமே அதன் நிரந்தரப்பெயர் கர்நாடகம் என்றாகிவிட்டது'[64]. கருநாடக சங்கீதத்தைக் கர்நாடக சங்கீதம் என்ற தமிழ்ப் பாங்குடன் வழங்குவர். அதற்கு விளக்கம் கூறும் ஹரிகேசநல்லூர் கே.வேங்கட்ரமணன் 'கர்நாடக சங்கீதத்திற்கு அப்படிப் பெயர் எப்படி வந்தது? 'கர்நாடக' என்ற சமற்கிருத சொல்லைக் "கர்ணே + சுடாதி" எனப்பிரிக்கலாம். அ∴தாவது செவியில் சஞ்சரிக்கும் என்று பொருள் கர்நாடக சங்கீதம் என்றால் செவியில் சஞ்சரிக்கும் இசை'[65] என எழுதிச்சொல்வது சிந்திக்கத்தக்கது.

கருநாடக இசைக்கு அடிப்படை

பண்டைக்காலத்துத் தமிழிசை எந்தக்காலக் கட்டத்திலிருந்து கருநாடக இசை எனப்போற்றும் வகையில் உருவாக்கப்பட்டது, வழக்கத்திற்கு வந்தது என்பதைப் பற்றிச் சிறிது சிந்திக்க வேண்டியது இன்றியமையாதது.

சென்னைத் தமிழிசைச் சங்கம் பல்வேறு அமர்வுகளில் பழந்தமிழ் இசை முறையானது இக்காலத்தில் "கருநாடக சங்கீதம்" என்ற பெயரில் நிலவி வருகிறது என்று கூறியுள்ளது. இது தொடர்பாக பல ஆராய்ச்சிக் கருத்தரங்குகள் உடன்பாடாக அமைந்துள்ளமை போற்றுதற்குரியது.

இசையாராய்ச்சியாளர்கள் பலரும் தேவாரப் பண் இடையே இன்றையக் கருநாடக இசையென உருப்பெறக் காரணமாகியது எனக் காரணம் காட்டி நிறுவுவர் இசையறிஞர் ப.தண்டபாணி. திருநாவுக்கரசரின் திருவரங்க மலையைத்தேவாரப் பதிகத்தின் மூலமாக இதனை விளங்கிக்கொள்ள முடிகிறது.

"தலையே நீவணங்காய் - தலை
மாலை தலைக்கணிந்து
தலையா லேபலி தேருத் தாலவணத்
தலையே நீ வணங்காய்"

பண் - சாதாரி : தாளம் - ரூபகம். சாதாரி முல்லைப்பண்ணோடு தொடர்புடையது.

முல்லைப் பெரும்பண் ஏழு இசைகளையும் உடையது. அதில் சில இசைகள் குறையும் போது முல்லைத் திறம் என்றும் திறத்திறம் என்றும் வழங்கும்.

திறத்தின் புறநிலையான பின்வரிசையில் 98ஆவது எண்ணை உடையது இந்த சாதாரிப்பண். இதைத்தான் கருநாடக சங்கீதத்தில் பந்துவராளி, காமவர்த்தினி என்றும் சொல்லுகிறார்கள்.

இன்றையப் பல்லவி அனுபல்லவி முறையில் “தலையே நீவணங்காய்” என்றும் முதலடி திரும்பத்திரும்ப பாடப்படும். இந்தத் தேவாரப் பாடலில் இசைமரபு இயற்கையில் அமைந்து இருப்பதைக் காணமுடிகிறது. இந்த முறையைத்தான் பிற்காலத்தில் முத்துத்தாண்டவர் விரிவுபடுத்தி கீர்த்தனை என்ற இசையை உருவாக்கி இருக்கிறார்.

இன்று கருநாடக இசையில் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்னும் உறுப்புகள் கொண்ட கீர்த்தனை வடிவமே பெருவழக்கில் உள்ளது. “கீர்த்தனை வடிவத்தை கொடுத்த மூலமுதல்வர் முத்துத்தாண்டவரே. இவரைத் தொடர்ந்து மாரிமுத்தாப்பிள்ளையும், அருணாசலக் கவிராயரும் இந்தப் புதிய கீர்த்தனை வடிவத்தைப் பின்பற்றி இசைப்பாடல்களை இயற்றி இருக்கிறார்கள். (இவர்களுக்குப்) பின்னால் வந்தவர்கள் திருவாரூர் மும்மூர்த்திகள் தியாகையர், முத்துச்சாமி தீட்சிதர், சாமா சாஸ்திரிகள் ஆவார்கள். இவர்களும் கருநாடக இசையில் கீர்த்தனை பாடி இருக்கிறார்கள் என்று சொல்வது மிகவும் போற்றுதற்குரிய கருத்தாகும்.

தேவாரப் பதிகங்கள் அவற்றுக்கென ஒரே அடிக்குப் பல சங்கதிகள் போட்டு அது திரும்பத் திரும்ப வெவ்வேறு விதமாக இசைவாணர்களால் பாடப்பட்டு வருவதைக் காணமுடிகிறது. பாடுவோரின் திறமைக்குச் சான்றாக விளங்கும் இந்தப்பாடல் முறைக்கு முன்னோடியாக விளங்கியவர் தாண்டக வேந்தர் திருநாவுக்கரசர் ஆவார். “மாதர்பிறைக் கண்ணியானை” எனத் தொடங்கும் அவரது தேவாரப்பாடல் அந்தக் காலத்திலேயே அதிகச் சங்கதிகள் கொண்டு பாடப்பெற்றது என்று இசைவாணர்கள் கூறுகின்றனர்.

கருநாடக இசையமைப்பு முறை

பண்டைக்காலம் முதற்கொண்டு மரபும் பயிற்சியும் கொண்டு வளர்க்கப்பெற்ற தமிழிசையே வேங்கடமகியின் சதுர்தண்டி பிரகாசிகையின் செல்வாக்கிற்குப் பிறகு கருநாடக இசையாகப் பெயர் பெறலாயிற்று[66]. கருநாடக இசையில் இன்று எழுபத்திரண்டு மேளகர்த்தாக்கள் உள்ளன. மேளங்கள் எனின் ஏழிசைகள் (ச ரி க ம ப த நி) ஏழு சுரங்கள் ஒழுங்கு முறையில் மேலொலி கொள்ளச் சீருடன் அமைப்பதெனக் கொள்வது மரபு. இசைப் பேரறிஞர் பி.சாம்பமூர்த்தி மேளகர்த்தா இராக அமைப்பைப் பற்றித்

தெளிவுபடுத்தியுள்ளதை அவா் எழுதிய The South Indian Music Book III என்னும் நூலில் கண்டுகொள்ள முடிகிறது.

அவா் தந்துள்ள விளக்கத்தில் எழுபத்திரண்டு மேளங்களும் இருமுறையான பெயா் வகையமைப்புக் (Nomendature) கொண்டு இருப்பதைப் புரிந்து கொள்ள முடிகிறது. இருவகைகளுள் ஒன்று கனகாங்கி ரத்னாங்கி முறை மற்றொன்று கனகாம்பரிபேனத்யுதி முறை, சதுா்தண்டிப் பிரகாசிகைக்கு முன்பு இவ்வாறான மேளகா்த்தாப் பிரிவுகள் கருநாடக இசையில் இல்லை என்பது புலனாகிறது. சங்க காலத்திலேயே பண் பண்ணியல், திறம், திறதிறம் என்று இசை தெளிவுணா்வுடன் ஏழிசை, ஆறிசை, ஐந்திசை, நாலிசை கூறுபாடுகளை வழக்கத்தில் கொண்டு வந்திருந்தனா். நாலிசைக்குக் கீழ் இராகம் அமையுமாறில்லை என்பதையும் உலகத்திற்கு உணா்த்தியுள்ளனா் தமிழா்கள். இவ்வாறாகக் கலை நுட்பங்களை மரபுடன் வளா்த்து வந்த தமிழக வாணா்களுள் மிக நுட்பாக நுகா்ந்து 11991 ஆதியினங்களைக் கண்டுள்ளனா் என்பதனை முற்கால யாப்பிலக்கணம் வாயிலாக அறியமுடிகிறது. மேலும் காலத்துடனும் திணையுடனும் இயைந்த திணைப் பாகுபாட்டுடன் இனிமையும், மேன்மையும் பொருந்திய குறிஞ்சி, பாலை, முல்லை, மருதம், நெய்தல் என்று ஐம்பெரும் பண்களையும் எழுவகைப் பாலைப் பண்களையும் (செம்பாலை, படுமலைப்பாலை, செவ்வழிப்பாலை, அரும்பாலை, கோடிப்பாலை, விளரிப்பாலை, மேற்செம்பாலை) கண்டு மக்கள் இன்புறுத்தி ஏற்றுக்கொண்டனா்.

இவ்வாறெல்லாம் திறமையுடன் அமைக்கப்பெற்ற தமிழிசையமைப்பு முறைக்கு பெரிதும் ஒத்துச் செல்லும் பாங்கில் கருநாடக இசையமைப்பு அமையலாயிற்று. தாய்ப்பண்கள் என்றும், அவற்றின் தொடா்பாக எழுந்த கிளைப்பண்கள் என்றும் இருவகையாக அமைந்த தமிழ்ப் பாகுபாட்டுக்கு ஏற்புடைய விதத்திலே மேளகா்த்தாக்களும், சன்னிய இராகங்களும் அமையலாயின.

பெரும்பண்கள் ஏழிசை நிறைவுடையவை என்பதும் கிளைப்பண்கள் ஆறிசை, ஐந்திசை, நாலிசை ஆகிய குறைந்த சுரங்களுடன் உருவாகி சிறு பண்கள் அல்லது இசைப்பண்கள் என்பது தமிழிசையில் காணலாகும் தெளிவுகளாகும். இதனை வைத்து ‘மேளகா்த்தாக்களையும் சன்னிய ராகங்களையும் பாகுபடுத்தி உணா்கையில் தமிழிசையே கருநாடக இசையாக

வேறு பெயர் பெற்றது என்பது புலனாகும்'[67]. இவ்வாறாக மேலும் சில செய்திகளைக் காண வேண்டியது இன்றியமையாததாகும்.

கருநாடக இசை வளர்த்தவர்கள்

கருநாடக இசையின் முன்னோடி எனக் கருதப்பெறும் புரந்தரதாசர் இன்று சுமார் 500 ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் வாழ்ந்தவர். இவருக்கு அடுத்ததாக இந்தக் கருநாடக சங்கீதத்தைப் பாகுபடுத்தி அதனைப்பற்றி ஒரு நூல் இயற்றியவர் தஞ்சாவூரை ஆண்ட இரகுநாத நாயக்கர் என்னும் அரசன் என்றும் தெரிய வருகிறது. இரகுநாத நாயக்கரும் ஏறத்தாழ புரந்தரதாசருடைய காலத்தவராக இருக்கிறார். இதே காலகட்டத்தில் இதற்குச் சற்று முன்னும் பின்னும் 'தஞ்சாவூர் சமஸ்தானத்தில் தான் இந்தக் கருநாடக சங்கீதம் உருப்படியாக்கப்பட்டிருக்கிறது'[68]. அக்காலத்தைச் சார்ந்த பல்வேறு இசையறிஞர்கள் எழுதிய நூல்களின் கைப்பிரதிகள் இன்றும் தஞ்சாவூர் அரண்மனை சரசுவதி மகால் நூலகத்தில் காணப்படுகிறது.

கருநாடக சங்கீதம் என்ற பெயர் ஏறத்தாழ 500 ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் பிறந்தது என்றாலும் இதற்கு இப்போதுள்ள உருவத்தை உண்டாக்கிக் கொடுத்த பெருமை தியாகராச சுவாமிகள், சியாமா சாஸ்திரிகள், முத்துச்சாமி தீட்சிதர் ஆகியோரையே சாரும். இவர்களைச் சங்கீத மும்மூர்த்திகள் என்று இசையறிஞர்கள் போற்றுகின்றனர். இம்மூவரும் தமிழ்நாட்டில் அக்காலத் தஞ்சை மாவட்டத்தில் பிறந்தவர்கள் ஆவர். தமிழ்நாட்டிலேயே வாழ்ந்தவர்கள் என்பதையும் நினைவில் கொள்ள வேண்டும். இன்று உலகத்திலுள்ள சங்கீத முறைகளிலும் மிகவும் உயர்ந்த முறையென்று பாராட்டப்பெறுவது கருநாடக சங்கீத முறை என்பது சங்கீத ஆராய்ச்சியாளர்களின் கருத்தாகும். உலகிலுள்ள எல்லாச் சங்கீத சங்கதிகளையும் கருநாடக சங்கீதத்தின் ஞானத்தால் வெகு சுலபமாகப் பாடிவிடலாம் என்பதும் இசையறிஞர்களின் கருத்தாகும். 'கருநாடக சங்கீத முறையை இவ்வளவு உயர்ந்த நிலைக்குக் கொண்டு வந்த இந்த மூவருமே தங்கள் சொந்த சக்தியினாலும் பக்தியினாலும் மனோ தர்மத்தினாலும் இந்தக் கலையிற் புகுத்திய புதுப்புது ஞானமெல்லாம் தமிழிற்கும் தமிழ்நாட்டிற்கும் வெளியில் இருந்து வந்துவிட்டதல்ல. அந்த ஞானம் முழுதும் தமிழ் மண்ணில் இருந்து தோன்றி, தமிழ் வழக்குடன் வாழ்ந்து, தமிழ் மக்களால் பாராட்டப்பட்டுத் தமிழ் வள்ளல்களால் ஆதரிக்கப்பட்டு வளர்ந்ததுதான்'[69]. இவர்கள் விட்டுப்போன

கருநாடக சங்கீதம் இவர்கள் காலத்தில் இருந்ததை விட இப்போது சிறப்படைந்து விளங்குகிறது. அதற்குக் காரணம் அந்தக் கலையை விருத்தி செய்கின்ற வித்வான்களும், இரசிகர்களும் அபிமானிகளும் ஆதரிக்கும் பிரபுக்களும்தான். இவர்கள் எல்லாரும் தமிழர்களே. இந்த மூன்று பேரிடத்திலும் இசைப்பாடம் கேட்டுக் கொண்ட மாணவர்கள் பெரும்பாலும் தமிழர்களே. தமிழ்நாட்டில் பிறந்து வளர்ந்து வாழ்ந்தவர்கள். அவர்களில் பெரும்பாலோர் தமிழ் மொழியைத் தாய்மொழியாகக் கொண்டவர்கள்.

தியாகராஜ சுவாமிகள் (1767 - 1847)

தியாகராஜ சுவாமிகள் தமிழ்நாட்டில் பண்டையச் சோழருடைய தலைநகரங்களுள் ஒன்றான 'திருவாரூரில் 1767 மே 4ஆம் நாள் பிறந்தார். பிறந்தது ஒரு தெலுங்குப் பிராமணக் குடும்பம். தந்தை இராமப்பிரம்மம், தாய் சீதம்மா (சர்வஜித் சித்திரை 25) பல ஆண்டுகளுக்கு முன் இவர்கள் ஆந்திராவில் கர்நூல் ஜில்லாவிலுள்ள காகர்லா என்ற ஊரிலிருந்து இங்கு வந்து குடியேறியவர்கள். இதனால் இவர்கள் குடும்பப்பெயர் காகர்லா என்றே அமைந்தது'[70] என்று வரலாறு கூறுகிறது.

தாய்மொழியான தெலுங்கோடு சமற்கிருதம், மராத்தி, இந்தி ஆகிய மொழிகளைக் கற்றிருந்தார். 'இவர் நாள்தோறும் ஐயாறப்பர் கோவிலுக்குச் சென்று ஆறு காலமும் அங்கு நாகசுர இசையைக் கேட்டுவந்தார்'[71]. நாகசுரக்காரர்களே இன்று வரை இசையைக் காத்து வந்தவர்கள். வேறு சங்கீத வித்வான்கள் இல்லை. தேவாரப் பண்ணிசையாகிய பழந்தமிழ் இசை. முகம்மதியர் காலத்தில் அழிந்து போகாது மேளகாரர்களே காப்பாற்றி வந்திருக்கிறார்கள். அதுவேதான் தமிழிசை. அதுவேதான் கருநாடக இசை. அதையே தியாகையர் கற்றார்.

மேலும் இவருடைய தந்தையார் சொண்டி வேங்கடராமையா என்ற வீணை வித்துவானிடம் இசை பயிலச்செய்தார். பயின்றது அதிகக் காலமல்ல, சில மாதங்களே ஆகும். அவர் இவருக்கு இசை நுட்பங்களைப் பயிற்றவில்லை. இந்த இசைப்பயிற்சியோடு இராமனை வழிபட்டு வந்த பயனால் இவருக்கு இசை ஞானம் ஏற்பட்டது. மேலும் மேளக்காரரே இவருக்கு இசைஞானம் வரக் காரணமாய் இருந்தார்.

தியாகையரின் வரலாறு எழுதினோர் யாரும் அவர் தமிழ் கற்றார், தமிழ் பேசினார் என்று சொல்லவில்லை. தியாகையர் தம் வீட்டு வாசற்படியைத் தாண்டி அடி எடுத்து வைத்தால் தமிழில் தான் பேச வேண்டும் வேறு வழியில்லை, தம் குடும்பத்தார் தவிர ஏனையோர் அனைவரும் தமிழ் பேசியவர்கள். அவரோடு பேசியவர்கள் அனைவரும் தாய், தந்தை, தமையன்மார் என்போரை விளக்கிப் பார்த்தால் எல்லோரும் தமிழரே. தியாகையரும் நன்கு தமிழ் அறிந்தவர், ஆனால் அவர் தம் தாய்மொழியில் தான் எல்லாக் கீர்த்தனைகளும் பாடினர் இது இயற்கை. இறைவனிடம் பேசும் எவரும் தம் தாய்மொழியில் பேசுவார்களையன்றி கற்ற வேறு மொழியில் பேசமாட்டார்கள். தியாகையரும் இந்த முறையில் தான் தாய்மொழியான தெலுங்கில் இறைவனைத் துதிப்பதாகிய தம் கீர்த்தனைகளைப் பாடியிருந்தார். தமிழில் ஒரு கீர்த்தனை கூடப் பாடாதவராக இருந்துள்ளார். கணக்கில்லாத கீர்த்தனைகள் செய்திருக்கிறார். இசையைக் குறித்த கீர்த்தனைகளை மட்டும் 'தெலுங்கிலும் கம்பராமாணயத்திலும் வல்லவரான ஒருவர் நுணுகி ஆராய்ந்ததால் வால்மீகியில் இல்லாத கம்பராமாயணக் கருத்துக்கள் அந்த இராம கீர்த்தனங்களில் அமைந்திருப்பது தெரியவந்தது. இவர் எந்த அளவுக்குத் தமிழ் பயின்றவர் என்பதையும் புலப்படுத்தியது'[72]. இவருடைய மாபெரும் புகழைக் கேட்ட தஞ்சை மன்னர் அரண்மனைக்கு அழைத்துப் பாடச் சொல்ல இவர் தான் இறைவனைத் தவிர யாரையும் பாடமாட்டேன் என்ற இலட்சியத்தோடு இருந்தார். இதனால் மன்னரே நேரடியாகத் திருவையாறு வந்து இசையைக் கேட்டுச் சென்றார்.

பல்லவி : சம்போ மகாதேவ சங்கர கிரிஜாரமண (சம்போ)

அனுபல்லவி : சம்போ மகாதேவ சரணாகத ஜனரட்சக
அம்போ ருகலோசன பாதம்புஜ பக்திம் தேவஹி (சம்போ)

சரணம் : பரமதயாகர ம்ருகரதரஹர கங்கா தரதரணீ
தரபூவிண த்யாகராஜ வரஹ்ருதய நிவேச
ஸூரப்ருந்த க்ரீடமணி வர நிராஜித பதகோ
புரவால சுந்தரேச கிரீச பராத்பர பவஹர (சம்போ)

பொருள் : சம்புவே மகா தேவனே, சங்கரனே, மலைமகள் ரமணனே, சரண்புகுந்தோரைக் காப்பவனே, பரமதயை செய்பவனே, மானேந்தியவனே, தியாகராஜனின் இதயத்தில் வசிப்பவனே, கங்கையைத் தரித்தவனே,

பிரளயகாலத்தில் உலகை ஒடுக்கியவனே, (ஹர) பூமியைத் தாங்கும் ஆதிசேடனைப் புஷ்ணமாகக் கொண்டவனே, உனது திருவடியில் வணங்கும் தேவர்கள் கிரீட இரத்தினங்கள் தீபாராதனை போல் ஒலி தருகின்றன. கோபுர சேத்திரம் என்றும் ஊரில் வீற்றிருக்கும் சுந்தரேசனே, கயிலை வாசனே, அனைத்துக்கும் மேலானவனே, பிறப்பை ஒழிப்பவனே எனப் பாடியுள்ளார். மேலும் இவருடைய கீர்த்தனைகளைப் பொறுத்தவரையில் ஏதாவது ஓரிடத்தில் தன்னுடைய பெயரை இணைத்துப் பாடும் பழக்கம் கொண்டவர்.

தியாகையரை சுந்தர முதலியார் என்பவர் ஆதரித்து வந்தார். இவருடைய பாட்டினைக் கேட்டு இராமபிரான் வந்து தரிசனம் தந்தார் என்று வரலாறு கூறுகிறது. தியாகையர் திருவையாற்றைச் சுற்றியுள்ள கிராமங்களுக்குச் சென்று பிச்சையெடுத்து உணவுண்டார். மேலும் இவருக்கு இரண்டு மனைவிகள், எனினும் நேர் வாரிசுகள் இல்லாததால் சந்ததித் தொடர்பு இல்லாமற் போயிற்று.

தியாகையர் பாடும் போதும், பிச்சையெடுக்கும் போதும் தம்புராவையே பயன்படுத்தினார். 'கீர்த்தனைகளைப் பாடும்போது சங்கீத சங்கதிகளைப் பாடலில் கலந்து பாடுவதை இவர்தான் முதன்முதலில் கற்றுக்கொடுத்தாகச் சொல்லப்படுகிறது. இவர் செய்த சாகித்யங்களும் அதற்குத் தக்கவாறு செய்யப்பட்டிருப்பதாகச் சொல்லப்படுகிறது'[73]. தியாகையர் சங்கீதமே தம் உயிராக வாழ்ந்தவர். இவர் 10,000க்கும் அதிகமான கீர்த்தனைகளைப் பாடியுள்ளார். எனினும் சைவ சமயத்தைச் சார்ந்தவரான இவர் வைணவக் கடவுள் இராமரைப் பாடியதால் இவருடைய உறவினர்கள் கீர்த்தனைகளை எரித்துவிட்டார்கள் என்று வரலாறு கூறுகிறது.

பஞ்ச ரத்தினக் கீர்த்தனங்கள்

தியாகராசரால் செய்யப்பெற்ற பஞ்சரத்தினக் கீர்த்தனைகள் தியாகராசர் இசை விழாவில் பாடப்பெற்று வருகின்றன. இதனைக் குழுப்பாடலாக இப்போது பாடுகிறார்கள். கருநாடக இசை கற்றுக்கொள்பவர்களின் உச்சகட்ட காலப் பயிற்சியில் இது சொல்லிக்கொடுக்கப்பெறுகிறது. இவர் பாடி கிடைத்த 700 கீர்த்தனங்களில் இவை ஐந்தும் உயர் சிறப்பு வாய்ந்தன. கணராகப் பஞ்சகம் என்று அழைக்கப்பெறுகிறது. நாட்டை கௌளை, ஆரபி, வராளி, ஸ்ரீராகம் ஆகிய ராகங்கள் கொண்டு பாடப்பெற்றுள்ளன.

தியாகராஜர் காலத்தில் தமிழிசையின் இருட்டடிப்பு

மிகவும் சிறப்பாக ‘தேவாரப் பண்களைப் பாடிக் கொண்டிருந்த நாகசுரக்காரர் மேளக்காரர் இடமிருந்து தியாகராசபக்தர்கள் சங்கீதத்தைப் பறித்துவிட்டார்கள்’[74]. காலத்தின் புதிய கோலத்தினால் அவர்களுக்குத் திண்டாட்டம் ஒன்றிரண்டு தலைமுறையில் அவர்கள் பண்களை மறந்து தெலுங்கு காட்டிய இராகங்களைப் பாடத் தலைப்பட்டார்கள். இதனால் முதலில் மேளக்காரருக்குத் தாழ்வு ஏற்பட்டது. பண்ணிசை மறையத் தொடங்கிற்று எந்தப் பண்ணைக் கொண்டு மதங்கரும், சாரங்க தேவரும் தம் வடமொழி இசை இலக்கண நூல் செய்தார்களோ அந்தப் பண்கள் மறையத் தொடங்கின.

இசை என்பது வேற்றுநாட்டிலிருந்து தமிழுக்கு வந்தது என்று சொல்லத் தலைப்பட்டனர். இசையின் பிறப்பிடம் காசுமீர நாடு, மராத்திநாடு, தமிழ்நாடு அல்ல எனச் சொல்லும் நிலைக்குத் தமிழ் இசை தள்ளப்பட்டது. இக்கருத்தினைச் சொல்லியவர்கள் மற்ற மாநிலத்தைச் சார்ந்தவர்கள் அல்ல தமிழரே ஆவர்.

இசையென்பது வெறும் சுரக் கோவையாகிவிட்டது. பாவம் வேண்டாம், ஈடுபாடு வேண்டாம், தாய்மொழியில் சங்கீதம் இல்லாமல் பாவம் பிறக்க வழி இல்லை. சங்கீதம் ஒரு வாய்ப்பாடு அளவே என்று கருதும் நிலை உண்டாயிற்று. தமிழ் இசைக்குத் தக்க மொழியன்று, தெலுங்கு தான் ஏற்ற மொழி என்ற நிலை உருவாயிற்று.

தியாகராஜர் தன்னுடைய கீர்த்தனங்கள் தாய்மொழியின் தெலுங்கில் பாடினார். ‘தியாகைருக்குத் தாய்மொழி தெலுங்கு. எனவே தமிழ் பேசும் மேளக்காரரிடம் இருந்து திருவாரூரில் தான் கற்ற தமிழினுடைய (அவருக்குத் தமிழ் தெரியாமல் இருந்திருக்கவே முடியாது) தெலுங்கு மொழியான கீர்த்தனை (சீரைப் பாடுவது கீர்த்தி அல்லது கீர்த்தனை அது வருகில் கீர்த்தனையாகும். நாமும் மூலம் தெரியாமல் விழிப்போம்) பாடினார். அவர் தெலுங்கில் பாடியதை ஓரளவு நம்மால் ஏற்றுக்கொள்ள முடிகிறது’[75]. அதே கீர்த்தனைகளைத் தமிழில் பாடியிருந்தால் தமிழிசை இயக்கம் என்ற பெயர் வழக்கில் இருந்திருக்காது. அவ்வாறு அவர் பாடியிருந்தாலும் இவ்வளவு சிறப்படையச் செய்திருக்க மாட்டார்கள்.

இன்று இசை என்பது பணம் வசதி படைத்த ஆதிக்கம் படைத்தவர்களுக்கே உரிய சொத்து என்ற நிலைக்கு தள்ளப்பட்டுள்ளது. சாமான்யன் இசையைக் கற்றுக் கொள்வது கடினமாகிவிட்டது. மேலும் தியாகராசர் விழாவில் தமிழில் பாடியதன் காரணமாகத் தீட்டுக்கழித்து தண்ணீர்விட்டு இடத்தைக் கழுவிச் சுத்தம் செய்யும் அளவுக்குத் தமிழ் மொழியின் நிலை தாழ்த்தப்பட்டுள்ளது.

சியாமா சாஸ்திரி (1762 - 1827)

தியாகராசருக்கு அடுத்தபடியாகக் கர்நாடக சங்கீதத்துக்கு ஆதிக்கம் கொடுத்திருப்பவர் சியாமா சாஸ்திரிகள் ஆவார். இவர் 20.04.1762ல் திருவாரூரில் பிறந்தார். இவருடைய முன்னோர்கள் அனேகத் தலைமுறைகளுக்கு முன்னால் விஜயநகரத்திலிருந்து தமிழ்நாட்டிற்குக் குடியேறியவர்கள், விஜயநகர சமஸ்தானம் குலைந்து போனபின் கொள்ளைக் கூட்டத்திற்குப் பயந்து செஞ்சிக்கு ஓடிவந்து அங்கிருந்து உடையார்பாளையத்தில் ஜமீன்தாருடைய ஆதரவில் சிலகாலம் வசித்து, அதன் பிறகு கும்பகோணத்துக்குப் அருகிலிருக்கும் அணக்குடியில் இருந்த சாமிநாதபிள்ளை என்ற சீமானுடைய ஆதரவில் அங்கு சிலகாலம் இருந்து இராஜா துளசாஜி காலத்தில் தஞ்சைக்கு வந்தவர்கள். அந்த அரசனுடைய ஆதரவில் திருவாரூரில் வாழ்ந்தார்கள். சியாமா சாஸ்திரியும் தியாகராசர் பிறந்த திருவாரூரில் பிறந்தவராவார். அவருடைய தந்தையின் பெயர் வேங்கடாத்ரி ஐயர், சியாமா சாஸ்திரிக்கு பெற்றோர் இட்ட பெயர் வேங்கட சுப்பிரமணியம், பின் சியாமா கிருஷ்ணன் என்று வழங்கப்பெற்றது. வடமொழியிலும் தெலுங்கிலும் நல்ல பண்டித்தியம் பெற்றிருந்தார். இவருக்குச் சங்கீதம் கற்றுக்கொடுத்தவர் சங்கீத சுவாமி என்பவராவார். சியாமா சாஸ்திரியின் சாகித்தியங்கள் வடமொழியிலும் தெலுங்கிலும் செய்யப்பெற்றவை. இவருக்குத் தாய்மொழி தெலுங்கு, இலக்கியத்திற்காகவும் கலைக்காகவும் பாடிய பெருமை இவரைச் சாரும்.

தஞ்சை துளசாசி மன்னன் தஞ்சை மேலவீதியில் காமாட்சி அம்மன் சிலையை பிரதிட்டை செய்து கோயில் கட்டிக்கொடுத்தான். மேலும் 32 வேலி நிலம் அளித்தான். கோயிலின் பின் புறமுள்ள பார்ப்பனச்சேரியில் (அக்ரகாரம்) இவர்களுடைய மரபினர் இன்றும் வாழ்கிறார்கள். இவர் இசை மட்டுமல்லாது சோதிடத்திலும் வல்லவராகத் திகழ்ந்தவர் தம் மனைவி இறந்தபோது தாம்

ஐந்தாம் நாள் உயிரை விடுவதாகச் சொல்லி அவ்வாரே 06.02.1827ல் காலமானார்.

சியாமா சாஸ்திரியின் பாடல்கள் பெரும்பாலும் காமாட்சியம்மனைப் பற்றியே அமைந்திருந்தன. மேலும் அக்கோயிலில் இவரும் அர்ச்சகராகப் பணியாற்றினார். திருவானைக்கா திரு அய்யாறு, மதுரை மீனாட்சி ஆகிய தெய்வங்களின் மீதும் இவர் பாடல்கள் பாடியுள்ளார். மீனாட்சி மீது பாடிய நவரத்ன மாலிகா என்ற ஒன்பது பாடல்கள் மிகவும் சிறப்பு வாய்ந்தவை. இவருடைய புதல்வர் சுப்பராய் சாஸ்திரியும் இவரிடம் மாணாக்கராய் இருந்து இசை கற்றுக்கொண்டார்.

சியாமா சாஸ்திரிகள் போல் எத்தனையோ இசைவாணர்கள் இருந்திருக்கிறார்கள். வித்துவான்களுக்குப் 'பிரம்மா, விஷ்ணு, உருத்ரன் என்ற மும்மூர்த்திகள் இருப்பது போலவே சங்கீதத்திலும் மூன்றைக் கற்பிக்க வேண்டும் என்று ஓர் ஆசை, அதன் பயனாகவே இவரையும், தியாகையர், தீட்சிதரோடு சேர்ந்து மும்மூர்த்திகள் என்று சொல்லும் வழக்கம் மிகச் சமீபகாலத்தில் ஏற்பட்டது'[76]. மற்ற இருவரும் இவரைவிட ஆண்டில் இளையவர்கள். சியாமா சாஸ்திரிகள் ஒரு சில தமிழ்க் கீர்த்தனைகளும் பாடியுள்ளார் என்பது வரவேற்புக்குரியது.

இராகம் : பரசு **தாளம் : சாப்பு**

பல்லவி : **சந்தமும் என்னை ரட்சிப்பாய (சந்தமும்)**
அனுபல்லவி : **உற்றார் பாதார விந்தத்தை வந்திப்பேன்**
அனுதினம் சிந்திப்பேன் (சந்தமும்)
சரணம் : **ஸாரஸாட்சி என்மன விசாரத்தைத் தீர்க்க**
மிகவும் பாரமா ___ உன்
கடைக்கண் பாரம்மா (சந்தமும்)

பொப்பிலி சேகவய்யா என்பவர் இவரை இசைப்போர்க்கு அழைக்க தேவியை வணக்கி 'தேவி ப்ரோவ சமயமிதே' என்ற பாடலை சிந்தாமணி ராகத்தில் பாடி அவரை வெற்றி கொண்டார்.

இவருடைய கீர்த்தனங்களில் சங்கீதமும் சாகித்யமும் இலயமும் நன்றாய் இணைந்துள்ளன. கருநாடக சங்கீதத்துக்கு இவர் உருவாகிய ஸ்வரசதிகளே மிகவும் சிறப்பு வாய்ந்தவை. கச்சேரி என்ற பாணியை இவரே உருவாக்கினார். இவருடைய சங்கீதத் திறனைக் கூறுகையில் 'மராத்திய மன்னன் இவருடைய இசையாற்றலைக் காணவிரும்பிய போது, இவர் தம்மை கருங்கல் சுவற்றுக்குள் தம் தம்பூராவுடன் வைத்து மூடச்செய்து பத்து நாட்கள் உள்ளே ஆனந்தமாக அன்னந் தண்ணீர் இல்லாமல் பாடிக்கொண்டு இருந்தார். மன்னர் பத்துநாள் கழித்துத் திறந்தபோது பூரண சுரத்தோடு பாடிக்கொண்டே காட்சியளித்தார். இசையின் ஆற்றலை நிரூபித்தார் என்று ஒரு கதையும் வழங்கப்பெறுகிறது'.

முத்துச்சாமி தீட்சிதர் (1775 - 1835)

சங்கீத மும்மூர்த்திகளில் வயதால் இளையவரான முத்துச்சாமி தீட்சிதர் திருவாரூரில் பிராமண குலத்தில் பிறந்தவர். தந்தையார் இராமசாமி தீட்சிதர், தாயார் சுப்புலெட்சுமி அம்மாள். இவரும் இவருடைய முன்னோர்களும் தமிழ் நாட்டுப் பிராமணர்கள் தியாகராசருடைய முன்னோர்களைப் போல வடக்கிலிருந்து வந்து தமிழ்நாட்டிலிருந்து குடியேறியவர்கள் அல்ல.

முத்துச்சாமி தீட்சிதரின் தந்தையார் ஓர் இசைவித்துவான் ஆவார். வீணை வாசிப்பதில் வல்லவர். சங்கீத மனோதர்மம் நிறைந்தவர். இவர் 'ஹம்சத்வணி என்ற இராகத்தைக் கற்பனை செய்தார்'[77]. தஞ்சையின் சமஸ்தான சங்கீத வித்வானாக இருந்த வேங்கடமகி என்பவரிடம் வித்தை கற்றுக்கொண்டார். தஞ்சை சமஸ்தான ஆதரவுடன் வாழ்ந்தார். இவரை மணலி முத்துக்கிருஷ்ண முதலியாரும் அவருடைய மகன் சின்னையா முதலியாரும் ஆதரித்தனர். மேலும் இவர்கள் பல வடமொழி, தமிழ்ப் புலவர்களையும் பல இசைக் கலைஞர்களையும் ஆதரித்துக் கல்வியையும் கலையையும் வளர்த்தார்கள். இதே மணலி முதலியார் குடும்பத்தவர்கள் தான் அதிசயிக்கத்தகுந்த 'கவிதைச் சித்திரமும் சங்கீத சம்பத்துமாகிய ராமநாடகம் பாடிய அருணாசலக்கவிராயரக்குக் கனகாபிஷேகம் செய்து புகழ்பெற்றவர்கள், கனகாபிஷேகம் என்பது ஒருவரை ஒரு தங்கத்தட்டின் மீது உட்கார வைத்து வேறொரு தங்கக் கிண்ணத்திலுள்ள தங்க நாணயங்களை அவர் தலையின் மீது பெய்து அந்தத்தட்டு கிண்ணம், நாணயங்கள் எல்லாவற்றையும் அவருக்கே பரிசாகக் கொடுத்து மற்ற மரியாதையும் செய்கிற ஒரு பகிரங்கமான சடங்கு'[78].

இதுபோல முதலியார் குடும்பம் முத்துச்சாமி தீட்சிதரின் தந்தை ராமசாமி தீட்சிதருக்கும் கனகாபிஷேகம் செய்து வைத்தார்கள். தஞ்சையில் கல்வியும் சங்கீதமும் கற்றுக்கொண்ட முத்துச்சாமி தீட்சிதர் சிதம்பர யோகி என்றும் பெரியவருடன் காசிக்குச் சென்று ஐந்து ஆண்டுகள் தங்கி வடமொழி நூல்களில் தேர்ச்சி பெற்றார். திருத்தணிக்குச் சென்று முருகக் கடவுளின் அருள் பெற்றார். இதன் பின்தான் சாகித்யங்களைச் செய்தார் என்றும் கூறப்பெறுகிறது. இவர் இயற்றிய கீர்த்தனங்களைத் தமிழ்நாட்டின் பல்வேறு இடங்களில் பாடிப்பரவச் செய்தவர்கள் இவருடயை சகோதரர்கள் ஆவர். பிறகு எட்டயபுரம் ஜமீன்தாரால் மிகவும் ஆதரிக்கப்பெற்று அங்கே தங்கிவிட்டார்கள். முத்துச்சாமி தீட்சிதருக்கு திருவாரூர் குளிக்கரை வைத்தியலிங்க முதலியார் கனாபிஷேகம் செய்து வைத்தார். எட்டையபுரத்து ஜமீன்தாரின் அழைப்பை ஏற்று அங்கு சென்று வாழலானார் மன்மத ஆண்டு ஐப்பசி மாதம் காலமானார். ‘தீட்சிதர் தம் கீர்த்தனங்கள் அமைப்பில் பெருமதி தேவாரத்திலிருந்து கற்றார் என்று தேவார இசைவாணர் கூறினார்கள். வடமொழியில் தொடக்க எதுகை என்பது இல்லை. இது தமிழுக்கு தான் உண்டு. பிற்காலத்தில் பல சாகித்திய கர்த்தங்கள் பிற பாணிகளைத் தழுவி அடியின் இறுதியில் எதுகையை அமைத்துக் கொண்ட போதிலும் தமிழ் யாப்பு முறையின்படி தவறாது தொடக்க எதுகையும் அமைத்திருக்கிறார்கள்’[79]. தமிழ் யாப்பு மரபை ஒட்டியே தனது கீர்த்தனங்களை தீட்சிதர் படைத்திருப்பதால் சுவையைப் பெருக்குவதாக உள்ளது.

ஹதம்சத்வணி : இராகம் ஆதி : தாளம்

பல்லவி : வாதாபி கணபதிம் பஜே… ஹம்
வாரணரஸ்யம் வரப்ரதம் ஸ்ரீ (வாதாபி)

அனுபல்லவி : பூதாதி ஸம் ஸேவிதம் சரணம்
பூத பௌதிண ப்ரபஞ்ச பரணம்

இவர் 300க்கு மேற்பட்ட கீர்த்தனைகளைச் செய்துள்ளார் என்று இசைவாணர்கள் கூறுகின்றனர். படித்தவர் மட்டுமே புரிந்து பாடும்படியாக சமற்கிருத கீர்த்தனைகளை மட்டும் பாடியுள்ளார்.

திருவாரூரில் ஒரு குருகுலம் அமைத்து இசைப்பயிற்சி அளித்தாரென்று கூறப்பெறுகிறது. அந்தக் காலகட்டத்தில் வாழ்ந்த நர்த்தகியாகிய திருவாரூர்க் கமலம் இவரிடம் பயிற்சி பெற்றார். இவர் கோயிலில் நடனமிடுவதற்கென்றே தீட்சிதர் இதுவரை தாம் மேற்கொண்டிருந்த சமற்கிருதமே பாடுவதென்ற நியதியை விட்டு இரண்டு அபிநயப் பாடல்களைத் தெலுங்கில் செய்து கொடுத்தாராம். இவர் தத்துவார்த்தம் உள்ளடக்கிய பாடல்களைக் கடின நடையில் படித்தவர்கள் மட்டுமே அனுபவித்துப் பாராட்டக்கூடிய சமற்கிருத மொழியில் பாடினார்.

தீட்சிதரின் கிருதிகளின் சிறப்பு என்னவென்றால் இராகத்தின் முழு வடிவம் பிற இசைவாணர் அனைவரும் தங்கள் கீர்த்தனைகளில் அந்தந்த இராகத்தின் ஒரே அம்சம் அல்லது சில அம்சங்களை மட்டும் அமைத்துப் பாடியிருக்க, இவர் தம் கிருதி ஒவ்வொன்றிலும் அந்தந்த இராகத்தின் முழுத் தோற்றத்தையும் வெளிப்படுத்திப் பாடியிருக்கிறார். மேலும் இவருடைய சிறப்புகளில் முக்கியமான ஒன்று வடமொழியில் இவருக்கு இணையான சாகித்ய கர்த்தா இல்லை என்பதாகும். இவர் செய்த கமலாம்பிகா நவாவரணக் கீர்த்தனைகள், திருத்தணிக் கீர்த்தனைகள் வெகு சிறப்பு வாய்ந்த இசைத் தொகுப்புகளாகும்.

கருநாடக இசை வளர்ந்த விதம் பற்றிய மதிப்பீடு

பல்வேறு அரசுகளின் மாற்றத்தாலும் பிறதேசத்தவர்களின் வருகையாலும் புதுப்புது மாற்றங்கள் உருவாயின. தியாகராசர் காலந்தொட்டு தமிழ்நாட்டிலுள்ள நாகசுரம், வீணை, பிடில், புல்லாங்குழல், தவில், மிருதங்கம், கடவாத்தியம், கஞ்சிரா, முகர்சில், ஒத்து ஊதுகின்ற நட்டுவருங்கூட எல்லாம் தெலுங்கு வடமொழிப் பாட்டுக்கே உரியவர்கள் ஆனார்கள். சுரங்களையும், தாளங்களையும் பழகிய அவர்கள் சங்கீதமென்றால் தெலுங்கு முதலான தமிழல்லாத மொழிதான் என்ற நிலைக்குள்ளாயினர். மற்ற வாத்தியங்கள் எப்படியானாலும் நாகசுரம் என்பது தமிழகத்துக்கே உரியது.

தியாகராசர், சியாமா சாஸ்திரிகள், முத்துச்சாமி தீட்சிதர் ஆகிய மூவரும் தமிழில் கீர்த்தனைகளைச் செய்யாமல் போனது அவர்களின் குறையன்று, தியாகராசருக்கும் சியாமா சாஸ்திரிக்கும் தாய் மொழி தெலுங்கு, முத்துச்சாமி தீட்சிதர் வேதாந்த விசாரணைக்காக வடமொழி விரும்பிக் கற்றவர். இவர்கள்

மூவரும் தமிழ்மொழிக்குக் கேடு செய்ய வேண்டும் என்று பிறமொழி இலக்கியம் செய்யவில்லை. இவர்களையும் இவர்களைப் போன்ற பல 'பிறமொழிப் புலவர்களையும் பாடகர்களையும் ஆதரித்த தமிழ் வள்ளல்களும், ராஜாக்களும் ஜமீன்தார்களும் மடாதிபதிகளும் கலையின் மயக்கத்தால் மொழியைப் பற்றிய சிந்தனையே இல்லாமல் எல்லா மொழிகளுக்கும் ஆதரவு காட்டினார்கள். அன்றியும் சங்க காலத்திலிருந்து கிடைத்திருக்கிற இலக்கியங்கள், சிற்பங்கள், சிலைகள் முதலியன ஆதாரங்களைக் கொண்டு தமிழ் மக்களின் சரித்திரத்தையும், நாகரிகத்தையும் தமிழ்மொழி வளர்ந்திருக்கின்ற மாதிரிகளையும் கவனித்துப் பார்த்தால் புதுப்புது அறிவையும், கலைகளையும் எந்தக் காலத்திலும் வரவேற்கும் இயல்புடைய தமிழன் பிறமொழிகளின் மேல் துவேஷம் காட்டியதில்லை என்பது புலனாகும்'[80]. மேலும் தமிழ் நாட்டுச் சங்கீதத்தில் அன்னிய மொழிகள் அதிகமாகப் புகுந்து தமிழில் பாடுவது கெட்டுப் போன காலம் தமிழ்நாட்டின் சைவ சமயக் குரவர்களும் வைணவ ஆழ்வார்களும் பரவிச் செய்துவிட்டுப் போன பக்திமார்க்கத்தைப் பின்பற்றி பொதுமக்கள் பசனைக் கூடங்களையும், தேவார திருவாசகத் திருவாய்மொழிப் பாடசாலைகளையும் ஏற்படுத்தி ஞான மார்க்கங்களை அதிகமாக நாடினர். ஆதலால் வடமொழியிலும் தென்மொழியிலும் ஒரே கருத்துக்கள் உள்ள உயர்ந்த எண்ணங்கள் மக்கள் சமூகத்தில் நிலவியது. அதனினும் மனிதனுக்கு மனிதன், தேசத்துக்கு தேசம், மொழிக்கு மொழி, மதத்திற்கு மதம், சாதிக்கு சாதி வழக்கமாக உள்ள பண்பாட்டுக் கூறுகளை மறந்திருக்கப் பிரச்சாரம் நடந்த காலம், ராஜாக்களும் ஜமீன்தாரர்களும் தமிழ்மொழியையும் தமிழ் மரபின் பழக்க வழக்கங்களையும் காப்பதற்கு என்றே உண்டான திருவாவடுதுறை, தருமபுரம் முதலான ஆதீனங்களும் பிறமொழிக்கும் பிற கலைகளுக்கும் ஆதரவு செய்தது தமிழர்களின் உயர்ந்த குணமாகும்.

இப்படிப்பட்ட காரணங்களால் தமிழ்நாட்டுச் சங்கீதத்தில் தெலுங்கும், வடமொழியும் ஆதிக்கம் பெற்றுவிட்டன. இருந்தாலும் இந்தக் கருநாடக சங்கீதம் தெலுங்கிலோ, வடமொழியிலோ இருந்து வந்ததல்ல. தியாகராஜர் தெலுங்கு தேசத்திலிருந்து கருநாடக தேசத்திற்கு வந்தவரல்ல. மூன்று தலைமுறைக்கு முன்னால் அவருடயை முன்னோர்கள் தமிழ் நாட்டுக்கு வந்தவர்கள் அவருடைய முன்னோர்களும் சங்கீதப் பழக்கம் உடையவர்கள் அல்ல, சியாமா சாஸ்திரிகளும் அவ்வாறுதான், அவருடைய முன்னோர்களும் பல தலைமுறைக்கு முன்னால் தெலுங்கு நாட்டிலிருந்து தமிழ்நாட்டில்

குடியேறியவர்கள், அவருடைய முன்னோர்கள் சங்கீதப் பரம்பரையைச் சேர்ந்தவர்கள் அல்ல, என்பது மட்டும் அல்ல. சங்கீதத்தை வெறுத்தவர்கள், அவருடைய தந்தை சங்கீதம் கற்றுக் கொள்வதை இழிவாக எண்ணினார். ‘சியாமா சாஸ்திரி சிறு பிராயத்திலே வெகு இனிமையாகப் பாடுவார். கொஞ்சம் சங்கீதப் பயிற்சியும் வந்த பிற்பாடு ஒருநாள் அவருடைய குல தெய்வமாகிய காமாட்சி சந்நிதானத்தில் வெகு இனிமையாய் பாடிக்கொண்டிருந்தார். அப்போது அங்கே வந்திருந்த ஒரு பக்தர் சிறு பையன் பாடுகின்ற அழகைப் பார்த்து மனமுருகி சாமா சாஸ்திரியை மெச்சித் தன்னுடன் கூட்டிக்கொண்டு போய் ஒரு பட்டு, சால்வையை வாங்கிப் பையனுக்குப் பரிசளித்தார். அந்தச் சால்வையை பெரும் மகிழ்ச்சியாகச் சாத்திக்கொண்டு சாமாசாஸ்திரி தன்னுடைய தாய்மாமனின் காலில் விழுந்து வழங்கினான். புதுச்சால்வையைப் பார்த்து ஏதென்று விசாரித்து அறிந்து கோபம் கொண்டார். பாட்டுப்பாடி கண்டவரிடத்திலெல்லாம் பரிசு வாங்கவா போய்விட்டாய் என்று கடிந்து சியாமா சாஸ்திரியின் சங்கீத பாட நூல்கள், குறிப்பேடுகளைக் கிழித்தெறிந்தார். வெளியில் சென்று திரும்பிய தந்தையிடம் நடந்ததையெல்லாம் சொல்லி மாமன் நோட்டுக்களைக் கிழித்து விட்டதற்கு அழுதார். தந்தை, சாமா உனக்கெதுக்கு இந்தச் சங்கீதம்? சங்கீதம் கற்றுக்கொள்வது பிராமணனுக்குத் தகாத காரியம். அதைவிட்டு சாஸ்திரங்களைப்படி’[81] என்றார். எனினும் கலைஞனுடைய உணர்ச்சிகள் இப்படிப்பட்ட கட்டளைகளுக்குக் கட்டுப்பட்டது இல்லை. சாமா சாஸ்த்ரி சங்கீத சாஸ்திரி ஆனார். இருப்பினும் சாமா சாஸ்திரிகள் சங்கீதமும் தெலுங்கு தேசத்திலிருந்தோ, முன்னோர்களிடமிருந்தோ வந்தது அல்ல அல்லது அவர் கற்ற வடமொழியில் இருந்தும் வந்ததல்ல.

முத்துச்சாமி தீட்சிதர் தமிழ்நாட்டுப் பிராமணர், அவர் வடமொழி கற்றுக்கொள்வதற்காகக் காசிக்குப் போன போது அங்கிருந்து இந்தக் கருநாடக சங்கீதத்தைக் கொண்டு வந்திருக்க இயலாது. காசியில் அவர் கற்றது ஹிந்துஸ்தானி சங்கீதம்தான். இரண்டு சங்கீத மரபுக்கும் எவ்வித தொடர்பும் கிடையாது.

கருநாடக சங்கீதம் வடநாட்டிலும் இல்லை வடநாட்டிலிருந்து வந்த மொழிகளிலும் இல்லை. தெலுங்கிலும் இல்லை. கன்னடத்திலும், மலையாள தேசத்திலிருந்தும் உருவாகியிருக்க முடியாது. ஏனெனில் இன்றும் கூட ஆந்திராவிலும் கர்நாடகத்திலும் இந்தக் கர்நாடக சங்கீதம் குறைவுதான்.

மலையாள மொழித் தொடர்பு கர்நாடக சங்கீதத்துக்கு கிடையாது. தெலுங்கும் கன்னடமும் தமிழ் மொழியிலிருந்து உண்டானவை. தெலுங்கைக் காட்டிலும் கன்னடம் தமிழுக்கு அதிகத் தொடர்புடையது

கர்நாடக சங்கீதம் தமிழ் நாட்டு எல்லைக்குள் மட்டுமே வளரக்காரணம் என்னவென்றால் தமிழ் நாட்டின் எல்லை என்பது சிலப்பதிகாரத்தில் இளங்கோவடிகள் சொல்லுகின்றபடி வடவேங்கடமலை வட எல்லையாகவும், குமரிக்கடல் தெற்கெல்லையாவும், மற்ற இரண்டு பக்கங்களும் கடலளவும் சொல்லப்பெறுகின்ற தமிழ்நாடு. இந்த எல்லைக்குள் இப்போது தெலுங்கு கன்னடம் மலையாளம் வழங்கி வருகின்ற பகுதிகளும் சாரும். ஆனால் கர்நாட சங்கீதம் இப்போது முழுவதும் தமிழே வழங்கி வரும் தமிழ் மாகாணங்களில் தான் அதிகமாகச் சிறப்படைந்து வருகின்றது. அதிலும் குறிப்பாகப் பழைய சோழ நாடாகிய தஞ்சாவூரையும் அதன் எல்லைகளை ஒட்டிய பகுதிகளிலும் இது இன்றளவும் அதிகமாகக் காணப்பெறுகிறது.

இப்போது தெலுங்குப் பாட்டிலும், வடமொழிப் பாட்டிலும், கன்னடப் பாட்டிலும் புகுந்து கொண்டிருக்கிற சங்கீதம் தமிழ் மொழிக்குப் புறம்பான கர்நாடக சங்கீதமாகிவிட்டது. சுமார் 400 ஆண்டுகளுக்கு முன்னர்தான் கர்நாடக சங்கீதம் என்ற பெயர் தோன்றியது. கடந்த 100 ஆண்டுகளுக்குள் தமிழர்களாலேயே வளர்க்கப்பெற்றிருக்கிற இந்தக் கருநாடக சங்கீதம் தமிழ்மொழிக்குச் சொந்தமில்லாதது என்று வைத்துக்கொண்டாலும் 1800 ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் இளங்கோவடிகள் காவியத்தில் எழுதியதும், சுமார் 1100 ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் வெகு விரிவாக அடியார்க்கு நல்லார் தம் உரையில் எழுதியிருக்கிறதுமான சங்கீதம் எல்லாம் எங்கு சென்றுவிட்டது என்பது ஆய்வுக்குரியது.

இளங்கோவடிகள் காலத்துக்கு முன்னாலிருந்து நெடுங்காலமாக தமிழருக்குக் கோயில் கட்டுதல், திருப்பணிகள் செய்யும் விருப்பம் அளவின்றி இருந்துள்ளது. தமிழ்நாட்டில் அக்காலத்தில் இருந்த கோயில்களை எண்ண முடியாது. இந்தக் கோயில்கள்தான் தமிழருடைய கலைகளெல்லாம் கூடும் இடம். சிற்பம், சித்திரம், நாட்டியம், வாய்ப்பாட்டு நாகசுரம் முதலிய பல வாத்தியங்கள் எல்லாம் இந்த ஆலங்களில்தான் அழகு பெறும் என்பதனை இன்றும் காணப்பெறும் சிற்பங்கள் வாயிலாக அறியமுடிகிறது. தமிழ்நாட்டின்

கோயில்களில் சங்கீதத்துக்கு என்று ஒரு சிறப்பிடம் உண்டு. நாட்டியமும், நாகசுரமும் கோவில் பூசை விதிகளில் இன்றியமையாத உறுப்புகள், நாட்டியமும் அதற்குப் பக்கவாத்தியங்களான சின்ன மேளம், நாகசுரம், ஒத்து ஊதுதல், பெரிய மேளம் ஆகியன கோயில் கட்டளைக் காலங்களுக்குக் கட்டாயமானவை. ஒவ்வொரு கோயிலிலும் இந்த இரண்டு மேளங்களுக்கும் தனித்தனியான மானியங்களும், மரியாதைகளும் மரபாக அளிக்கப்பெற்றன. நாட்டியப் பெண்களும் (தமிழர்களுக்குள் ஆண்கள் நாட்டியம் ஆடுவதில்லை) அதற்குப் பக்கப்பாட்டுப் பாடுகின்றவர்களும், நாட்டியத்துக்குப் பக்க மேளமுமாகிய சின்ன மேளக்காரர்களும், நாகசுரக்காரர்களும், தவில் காரர்களும், ஒத்து ஊதுகின்றவரும் தாளக்காரரும் ஒரு குறைவுமல்லாமல் வாழக்கூடிய எல்லா வசதிகளும் கோயிலிலிருந்தே அவர்களுக்குக் கிடைத்தன. அவர்கள் கோயிலைவிட்டு வெளி இடங்களில் தொழில் செய்து பிழைக்க வேண்டிய அவசியமே இல்லாதபடி அவ்வளவு சிறப்புடன் அவர்களுடைய கலைகள் காக்கப்பட்டு வந்தன.

உலகத்தில் மிகச்சிறந்த நாட்டியத்தையும், நாட்டியப் பாடல்களையும், சங்கீதத்தையும் கோயில்கள் வழங்கிக் கொடுத்திருக்கின்றன. நாட்டியமும் பாட்டும் மேள வகைகளும் அவற்றுடன் தொடர்புடைய மற்ற இசைக்கருவிகளின் ஞானமும் பரம்பரை பரம்பரையாக நட்டுவர்களின் குடும்பங்களிலேயே இருந்து வந்திருக்கின்றன. எவ்விதக் கவலையுமற்று இசைக் கலையையும், நாட்டியக் கலையையும் வளர்த்துக் காப்பதே வேலையாக இருந்த இலட்சக்கணக்கான இந்த நட்டுவக் குடும்பங்களில் தொடர்ச்சி விடாமல் இருந்து வந்த சங்கீத ஞானம் எல்லாம் இந்தக் கருநாடக சங்கீதம் தமிழ்நாட்டுக்கு வந்த போது தமிழரை விட்டு மறைந்ததா என எண்ணத் தோன்றுகிறது.

எழுநூறு ஆண்டுகளாகத் தமிழகத்தில் தெய்வ பக்திப் பாடல்கள் விரைவாகப் பரவி இருக்கின்றன. தேவாரம், திருவாசகம், திவ்வியப் பிரபந்தம் முதலான தமிழ்ப் பாட்டுக்கள் பண்ணோடு பாடப்பெற்று வந்திருக்கின்றன. ஒவ்வொரு பாட்டிற்கும் இந்தப் பண் (தாளம்) பாணி என்றும் பாடம் சொல்லிக் கொடுக்கப்பெற்று வந்திருக்கின்றது. தேவாரம் எட்டுப் பிரதிகளிலும் பிற்காலத்திலும் அச்சடிக்கப்பெற்ற பழைய அச்சு நூல்களிலும் இந்த இராக தாளங்களுக்குத் தனித் தமிழ்ப்பெயர்கள் குறிக்கப்பெற்றுள்ளன.

மேற்கூறிய செய்திகளின் அடிப்படையில் கருநாடக சங்கீதம் என்ற பெயருடன் தமிழ்நாட்டில் மட்டும் இருந்து வருகின்ற சங்கீதம் என்பதும் எங்கிருந்து வந்தது என்பதும் எளிதில் விளங்கும். பிறமொழிப் பாட்டுக்களில் பிரகாசிக்காத இந்த கருநாடக சங்கீதம் தமிழ்நாட்டில் மட்டுமே இவ்வளவு செழிப்புடன் வளர்ந்தது. அதற்குக் காரணம் 'தமிழ்நாட்டில் சங்க காலத்திலிருந்து பாண்டிய, சேர, சோழ மன்னர்களாற் பாதுகாக்கப்பட்டு தமிழ்நாட்டுக் கோயில்களில் தெய்வத்துடன் சேர்த்துக் கும்பிடப்பட்டு, நாட்டியக்காரனின் பாட்டிலும் மேளக்காரனின் வீட்டிலும், குலதெய்வமாகக் கொண்டாடப்பட்டு, தேவாரத் திருவாய்மொழிப் பாசுரங்களில் பயன்பெற்று என்றுமுள தென் தமிழில் இருந்து கொண்டேயிருந்த இசைக்கலைதான். இளங்கோவடிகள் இலக்கியத்திலும் அடியார்க்கு நல்லாரின் உரையிலும் சொல்லப்பட்ட அதே இசைக்கலைதான், காலத்துக்கேற்றபடி மாறுதல்களை அடைந்து புதுப்புதுக் கலைவாணருடைய மனோ தர்மங்கள் கலந்து கருநாடக சங்கீதமாக இப்போது காதில் விழுகிறது'[82]. இந்த இசைக்கலை வேறு எந்த நாட்டிலும், வேறு எந்த மொழியிலும் இருந்து வந்ததில்லை என்பது இதன் மூலம் புலப்படும், தமிழ்நாட்டு இசைக்கலையிலிருந்தே ராக தாளங்களின் பழைய பெயர்கள் மாறிவிட்டதைப் போல தமிழ்நாட்டு இசைக்கலை கருநாடக சங்கீதம் என்று பெயர் மாறிவிட்டதே அல்லாமல் வேறொன்றும் இல்லை. தனித்தமிழ் நாட்டுத் தலைநகரகமாக இருந்த மதுரையை ஹாலாஸ்ய ஷேத்திரம் என்று சொல்லிவிட்டதனால் வடநாட்டு நகரமாகிவிடாது. அல்லது மதுரையைக்கட்டினவர்கள் வடமொழிக்காரர்கள் என்றும் ஆகிவிடாது பல ஊர்களில் பழைய தமிழ்ப்பெயர்கள் அடியோடு மறைந்து முற்றிலும் பிறமொழிப் பெயராகிவிட்டதைப் பல இடங்களில் காணமுடிகிறது. அது மட்டுமின்றி சில நூற்றாண்டு முதற்கொண்டு இன்றளவும் பிறமொழிப் பெயர்கள் தமிழ்நாட்டில் வைத்துக்கொள்வது ஒருவகை நாகரீகமாகவும் ஏற்பட்டுள்ளது. அதுபோல தமிழர்கள் பிறமொழிப் பெயர்களைப் பலவிதத்திலும் பயன்படுத்துகின்றனர். கமலம் என்று தம் வீட்டுக் குழந்தைக்குப் பெயர் வைப்பதை அழகாக எண்ணுகிறார்கள். அதே பெயரைத் "தாமரை" என்று வைத்துக்கொள்ள விரும்புவதில்லை. ஊர்களின் பெயரும் மனிதர்களின் பெயரும், உண்டிகளின் பெயரும் மட்டுமல்ல நல்ல படைப்பாளிகள் கூடத் தமிழிலே இயற்றிய தங்கள் நூலுக்கு வடமொழிப் பெயர்களை வைத்திருக்கிறார்கள். இப்படிப் பெயரிட்டிருப்பதை அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகாரத்திற்ச் செய்திருக்கிற உரையிலேயே காணமுடிகிறது. அவர் மேற்கோள் காட்டுகின்ற நூல்களின்

மூலம் தமிழில்தான் இருக்கிறது. ஆனால் நூலின் பெயர் மட்டும் வடமொழிப் பெயராக இருக்கின்றது. இது யாருடைய குற்றமும் இல்லை காலத்தின் கோளாறு. முன்பெல்லாம் தமிழ்மொழிக்குப் பதிலாக வடமொழிப் பெயர்களை வைத்தார்கள். தற்போது அந்நிலைமாறி ஆங்கிலப் பெயர்களை வைக்கின்றார்கள்.

தங்களுடைய தாய்தந்தை சூட்டிய பெயர் வடமொழியாக இருந்ததால் அதனை மாற்றித் தனித்தமிழ்ப்பெயராக மாற்றிக் கொண்டார்கள். அதற்குப் பிரச்சாரங்களும் செய்தார்கள். இதற்குச் சான்றாக ஒருவரைக் கூற வேண்டியது இன்றியமையாததாகும். தனது பெயரான சூரியநாராயண சாஸ்திரி என்பதனை மறைமலையடிகள் என்று மொழிபெயர்த்துத் தனித்தமிழ் இயக்கத்தினை நடத்தினார் மறைமலையடிகள் அவர்கள்.

பிறமொழிக் காரர்களுடனும், பிறமொழி இலக்கியங்களுடனும் பழகியதனால் தடுக்க முடியாதபடி தானாகவே மாறிவிட்டதாகக் கொஞ்சமும், வெறும் பிறமொழி மோகத்தால் வடமொழிப் பெயர்கள் தமிழ் மொழிப் பெயர்களை மறைத்தும் அமைந்துவிட்டன. ஆகவே தமிழ்நாட்டு இசைக்கலையில் இருந்த பல தமிழ்ப் பெயர்கள் மாறி மறைந்துவிட்டன. தமிழகத்தின் பெரும் பகுதியையும், ஒருசிலர் கருநாடக தேசம் என்று சொன்னார்கள். அது சரித்திரப் புத்தகத்திலும் பூகோள புத்தகத்திலும் பாடமாக வந்துவிட்டது. தமிழ்நாட்டைக் கருநாடக தேசம் என்கிறார்கள். தமிழ்நாட்டுச் சங்கீதத்தை கருநாடக சங்கீதம் என்றார்கள். இன்றுள்ளவர்களும் மற்றவற்றையெல்லாம் மறந்து கருநாடக சங்கீதம் என்ற பெயரை மட்டும் கெட்டியாகப் பிடித்துக் கொண்டுள்ளனர்.

சேர, சோழ, பாண்டிய மன்னர்கள் பாதுகாத்த கலைதான் இந்த இசைக்கலை, பிற்காலத்தில் தஞ்சாவூரைச் சுற்றிலுமே விருத்தியடைந்திருக்க காரணம் ‘சேர, சோழ, பாண்டிய மன்னர்கள் மறைந்து போன பிறகு அரசர்களுடைய ஆதரவில்லாமல், தவித்த கலைகளெல்லாம் தமிழ்நாட்டின் கடைசி அங்கமாயிருந்த தஞ்சாவூர் மாகாணத்தில் அடைக்கலம் புகுந்தன. பிற்காலத்தில் தஞ்சாவூரை ஆண்ட மகாராஷ்டிர மன்னர்களும் சிறந்த கலா ரசிகர்களாக இருந்ததனால் தமிழ்நாட்டிலிருந்த அற்புதமான சங்கீத ஞானத்தைப் பொன்னே போல் போற்றினார்கள். அந்த மராட்டிய மன்னர்களில் சிலர் நல்ல சங்கீத வித்துவான்களாக இருந்திருக்கிறார்கள். அவர்களுடைய தாய்மொழி

ஆகிய மராத்தி பாஷைக்கு வடமொழி மிகவும் சம்மந்தப்பட்ட பாடியானதால் அவர்கள் தமிழ்ப் பாட்டைக் காட்டிலும் வடமொழிப் பாட்டுக்களைத்தான் அதிகமாய் ரசிக்க முடிந்தது'[83]. அதனால் அவர்கள் காலத்தில் வடமொழி சாதித்தியங்கள் அதிகப்பட்டதும் அவர்களுடைய குற்றமல்ல. வாய்ப்பாட்டில் அவர்கள் வடமொழியில் விரும்பினாலும் இசைக்கருவிகளையெல்லாம் அவர்கள் காலத்துக்கு முன்னால் தமிழ்நாட்டில் இருந்தபடியேதான் அவர்கள் ஆதரித்திருக்கிறார்கள். இன்றைக்கும் தமிழருடைய இசைக்கருவிகளையெல்லாம், தஞ்சாவூர் மாகாணத்தின் எல்லைக்குள்தான் செய்து கொடுக்கிறார்கள். அந்தக் கருவிகளைச் செய்யும் தொழிலாளர்கள் குடும்பங்களுக்கெல்லாம் தஞ்சாவூர், மகாராஷ்டிரா மன்னர்கள் தனித்தனியே ஏராளமான மானியங்கள் கொடுத்திருப்பதைத் தஞ்சாவூர் பழைய அரண்மனையில் இப்போதுள்ள நூலகத்தில் உள்ள நூல்களில் இருந்து அறியமுடிகிறது. இசைக்கலைக்கு மட்டுமல்லாமல் எல்லாக்கலைகளுக்கும் அவர்கள் அளவற்ற ஆதரவு தந்திருக்கிறார்கள்.

முன்வந்த இசைவாணர் இசைப்பயிற்சி பற்றிய மதிப்பீடு

'மீன் குஞ்சுக்கு நீந்தக் கற்றுக்கொடுக்க வேண்டியதில்லை'. 'குலவிச்சைக் கல்லாமல் பாகம்படும்' என்கிற முதுமொழிகளுக்கு ஏற்ப முத்துத்தாண்டவர் முதற்கொண்ட தமிழ் இசைவாணர்கள் யாரும் யாரிடமும் இசை கற்றார்கள் என்கிற வினா தொக்கி நிற்கிறது. இருப்பினும் தம்முடைய பரம்பரை காரணமாக குடும்பங்களில் பாடும் சூழ்நிலையில் வளர்ந்ததால் பழகியிருப்பர்.

அருணாசலக்கவிராயர், மாரிமுத்தாப்பிள்ளை, வேங்கட சுப்பையர் ஆகிய மூவரும் முத்துத்தாண்டவர் போல் அல்லாது தாமே முயன்று கற்றபெருமையினை உடையவர்கள். இவர்கள் வசித்த இடங்களில் தெலுங்கு மொழி வாசனைக்குக் கூட இருந்ததில்லை. இன்றைக்கு இசை உலகில் கொண்டாடப்பெறுகின்ற புரந்தரதாசர் பெயரைத் தமிழகம் அறிய இவர்களுக்குப் பின் ஒன்றறை நூற்றாண்டு காலம் ஆகியது. இவர்கள் கற்றதெல்லாம் மேளக்காரரிடம் மட்டுமே 'பிராமணர் அன்று சங்கீத உலகிற்கு வரவில்லை'[84]. மேற்சொன்ன அருணாசலக்கவிராயரும், மாரிமுத்தாபிள்ளையுமே காலத்தால் முற்பட்டவர்கள். இவர்களுக்கு அடுத்தே பாபாநாச முதலியார் தோன்றினார்.

முன் மும்மூர்த்திகள் மற்றும் திரிகூட ராசப்ப கவிராயர் உட்பட நான்கு பேரும் தெலுங்கு, கன்னட மொழிகளை அறிந்தவர்கள். இருப்பினும் ஒரு வியக்கத்தக்க செய்தி ஊத்துக்காடு வேங்கட சுப்பிரமணியர் பிராமணராக இருந்தாலும் ஒரு தெலுங்குப் பாடல் கூட பாடவில்லை. இதன் காரணமாக இவர் இசை உலகில் இருட்டடிக்கப் பெற்றுள்ளார் என்பது உண்மை.

தியாகராஜர், சியாமா சாஸ்திரி, முத்துச்சாமி தீட்சிதர் எங்கு இசை கற்றார்கள் என்று பார்க்கும் போது வேங்கட சுப்பிரமணியிடம் இசை கற்றார்கள் என்று அனைவரும் கூறுவர். இது உண்மை. மூன்று மாதங்களே இசை கற்றனர் என்று சான்றுகள் கூறுகின்றன. இராமனின் அனுக்கிரகத்தால் தியாகராசருக்குப் பாடும் ஆற்றல் வந்தது என்று கூறுவர். எனினும் திருவையாற்றுக் கோயிலில் இருந்த மேளகாரர்களே இவர்களுக்கு உண்மையான குருமார்கள், மேளக்காரர்களைத் தவிர்த்து இசைவாணர் வேறு இல்லை என்பது உண்மைச்செய்தி.

தியாகையர் குழந்தையாக இருந்த போது இராமநாதன் கீர்த்தனைகளை அவருடைய தாய் பாடித்தாலாட்டினார் என்ற செய்தி நிலவுகிறது. இதுவும் மறுப்பதற்கு இல்லை. அக்காலகட்டத்தில் அருணாசலக் கவிராயருடைய கீர்த்தனைகள் வெளியெங்கும் உலவின. அக்கீர்த்தனைகள் தியாகராசரின் தாய் கற்றுப் பாடியிருக்கலாம். ஆனால் இதையாரும் சொல்வதில்லை. சொன்னால் தியாகராசருக்குக் குறைவு. கவிராயருக்குப் பெருமை என்கிற தவறான எண்ணம் இன்று வரை இருந்து வருகிறது. இதில் உள்ள ஒரே செய்தி என்னவெனில் அக்காலகட்டத்தில் இசைப்பண்களாக வெளியில் உலவியவை கவிராயர் பாடல்கள் போன்ற தமிழ்ப் பாடல்களே என்பது எண்ணத்தக்கது.

சியாமா சாஸ்திரி வடக்கே காஞ்சியிலிருந்து வந்து குடியேறிய ஸ்மார்த்தப் பிராமணர் பரம்பரையைச் சார்ந்தவர். காஞ்சியில் பங்காரு காமாட்சி என்று போற்றக்கூடிய பொற்காமாட்சி திருவுருவம் தனிக்கோயிலாக வழிபடப்பெற்று வந்தது. இதனை வழிபட்டுப் பூசை செய்து வந்தவர்கள், சிவாச்சாரியார்கள் ஆவர். அங்கு வந்த ‘ஆதிசங்கரர் இந்தப் பூசை உரிமையைப் பிடுங்கி ஒரு ஸ்மார்தப் பிராமணருக்குக் கொடுத்து ஆகம பூசையாக அதுவரை இருந்ததை அன்று முதல் வைதீக பூசையாக

மாற்றினாராம்’[85]. இந்த மாற்றத்தினால் பூசை உரிமையைப் பெற்ற சியாமா சாஸ்திரிகளின் முன்னோர்கள் பங்காரு காமாட்சி சிலையைத் தூக்கிக்கொண்டு காஞ்சியை விட்டு நீங்கி திருவாரூர் வழியாகத் தஞ்சாவூர் ஓடிவந்து குடியேறினார்கள். இவர்கள் வழியில் எங்கும் தெலுங்குக் கீர்த்தனம் கற்றதாக வரலாறில் இல்லை. எல்லோரும் போல் இவரும் மேளக்காரிடம் தான் கற்றிருக்க வேண்டும் என்பது இங்கு எண்ணத்தக்கது.

முத்துச்சாமி தீட்சிதர் பிறப்பில் தமிழர் ஆவார். இருப்பினும் அவர் செய்த கீர்த்தனைகள் வடமொழியிலேயே அமைந்தன. தெலுங்கு அல்லது தமிழில் அமையவில்லை. மேளக்காரரிடம் சென்று பிராமணர் கற்றுக்கொண்டார் என்ற நிலை இங்கு மாறுகிறது. இவருடைய வடமொழியைக் கண்டு மோகம் கொண்ட சிலர் இவரிடம் வடமொழி இசை கற்றுக்கொண்டனர். இவ்வாறு இசைக் கற்றுக்கொண்டவர்களில் ஒருவரான திருப்பாம்புரம் நடராஜ சுந்தரம்பிள்ளை என்பவர் தாம் கற்றுக்கொண்ட தீட்சிதர் கிருதிகள், மற்றும் திருவாரூர் சுத்த மத்தளம் தம்பியாப் பிள்ளையிடம் கேட்ட கிருதிகள் போன்றவற்றைத் திரட்டி 200 கிருதிகள் வரை வைத்திருந்தார். இவற்றில் 50 கிருதிகளைச் சுரத்தோடு 1936இல் தம்முடைய சொந்தச் செலவிலேயே நடராஜ சுந்தரம் பிள்ளை வெளியிட்டார். இதனை வைத்துப் பார்க்கும் போது தீட்சிதர் பிரபலமடைவதற்குக் காரணமாக இருந்தவரும் ஒரு மேளக்காரத் தமிழர் என்பது புலனாகிறது.

தியாகராசர், சாஸ்திரி, தீட்சிதர் ஆகிய மூவருக்கும் வெளியிலிருந்து யாரோ வந்து சங்கீதம் கற்றுக்கொடுத்தார் என்று அவரவர் வரலாற்றில் சொல்லப்பெறுகிறது. தியாகராசருக்கு ஒரு நாரதரும், சாஸ்திரிக்கு ஒரு சங்கீத சுவாமியும் தீட்சிதருக்கு ஒரு சிதம்பரநாத சுவாமியும், கற்றுக்கொடுத்தனர் என வழங்கப்பெறுகிறது. இதில் கொஞ்சம் உண்மை இருப்பினும் இவர்கள் யாரும் வேறு பிரசித்தி பெற்ற பிராமணர்களிடம் இசை கற்றுக்கொள்ளவில்லை என்பது தெளிவாகிறது. இதனை வைத்துப் பார்க்கும் போது இவர்கள் மேளக்காரர்களிடமும், கோயில்களிலும் கேட்டு இசை கற்றுக்கொண்டார்கள் என்பது புலனாகிறது. அக்காலத்தில் தெலுங்கும் இல்லை, புரந்தரதாசரும் இல்லை, எங்கும் தமிழ் தான் இருந்தது.

தமிழர் இசை புத்துயிர் பெறுதல்

தமிழ்நாடு தமிழ் மன்னர்களால் ஆளப்பட்டு வந்த கடைச்சங்க காலம் வரை இசைத்தமிழ் நன்கு வளர்ந்து வந்தது. பின்பு சங்கம் மருவிய காலம் முதற்கொண்டு கி.பி. மூன்றாம் நூற்றாண்டின் இடைப்பகுதி முதல் கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டு வரையில் தமிழ்நாடு பிறமொழி பேசும் அயலார் ஆட்சிக்கு உட்பட்டிருந்தது. இதன் காரணமாக இயல், இசை, கூத்து என்ற முத்தமிழும் போற்றுவாரற்று வீழ்ச்சியை அடைந்தது.

கி.பி. ஆறாம் நூற்றாண்டின் இறுதிக் காலத்தில் களப்பிரரை பாண்டியன் கடுங்கோன் என்பவன் போரில் வீழ்த்தி பாண்டிய நாட்டினைக் கைப்பற்றினான். அக்காலம் முதற்கொண்டு பாண்டிநாடு பாண்டியர்களின் ஆட்சிக்கு உள்ளாகியது. அந்நாட்டின் தலைநகராகிய மதுரையில் ஓர் இசைச்சங்கம் நிறுவி இசைத்தமிழைப் பாண்டியர்கள் வளர்த்தனர் என்பது தெரிகின்றது.

"கூடலின் ஆய்ந்தஒண் தீந்தமிழின்
துறைவாய் நுழைந்தனை யோஅன்றி
ஏழிசைச் சூழ்புக்கோ" (தி.கோ. : 120)

என்னும் பாடல் இதனை உணர்த்துகின்றது. மேலும் பாண்டிய மன்னன் ஒருவன் தன் அரியணைக்கு "இசையளவு கண்டான்" எனப் பெயரிட்டிருந்தான் என்பதும் சொல்லப்பெறுகிறது.

கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டில் திருஞான சம்மந்தரும், திருநாவுக்கரசரும் தமிழோடு இசைபாடி இசைத்தமிழை வளர்த்தனர். வேற்று நாட்டாரும் தமிழ்நாட்டிற்கு வந்து இசைபயின்றனர் என்ற உண்மை திருஞானசம்பந்தர் தேவாரத்தினால் அறியப்படுகின்றது. அக்காலத்தில் தொண்டை நாட்டினை ஆண்டு வந்த முதலாம் மகேந்திரன் என்கிற பல்லவன் இசைக்கலையில் வல்லவனாக விளங்கினான். ஓரளவிற்கு இசைத் தமிழுக்கு ஏற்றம் அளித்தான். கி.பி. எட்டு, ஒன்பதாம் நூற்றாண்டுகளில் சுந்தரமூர்த்தி நாயனாரும் பெரியாழ்வார் முதலிய ஆழ்வார்களும் அருட்பாக்கள் பாடித் தமிழர் இசையை வளர்த்தனர். இருப்பினும் அவருக்குப் பின் வந்தவர்கள் தமிழிசையை ஆதரிக்கவில்லை. காரணம் அவர்களின் தாய்மொழி தமிழ் அல்ல என்பதாகும்.

கி.பி. ஒன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் முதல் ஆதித்த சோழன் சோழப் பேரரசை நிறுவினான். இவனால் நிறுவப்பெற்ற சோழ மன்னர்களின் ஆட்சி கி.பி. பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டு வரையில் 400 ஆண்டுகளுக்கு மேல் நடைபெற்றது. அக்காலகட்டத்தில் சோழ அரசர்கள் தமிழ்ச் சமயக்குரவர்களின் அருட்பாக்களை திருக்கோயில்களில் பாடுவதற்குப் பாணர்களை நியமித்தனர். அவர்களுக்கு வரியல்லாமல் நிலம் வழங்கினர். அந்த மரபில் வந்த குலோத்துங்கச்சோழன் என்பவன் இசைத்தமிழ் நூல் ஒன்று இயற்றியிருந்தான் என்று கலிங்கத்துப்பரணி குறிப்பிடுகிறது. அவனுடைய மனைவி இசைப்புலமையில் சிறந்து விளங்கியதால் ஏழிசைவல்லபி என்ற சிறப்புப் பெயர் கொண்டு அழைக்கப்பெற்றாள். ஆனால் தொடர்ந்து வந்த சோழர்களும், பாண்டியர்களும் இடையிடையே வந்த பல்லவர்கள், நாயக்கர்கள், மராட்டியர்கள் போன்றவர்களால் தமிழர் இசை ஆதரிக்கப்பெறவில்லை.

உயர்ந்த நிலையில் இருந்த தமிழர் இசை முகமதியர்கள் படையெழுச்சியால் உண்டான குழப்பத்தில் வீழ்ச்சியடைந்தது. பின் விசயநகர வேந்தன் படையெடுத்துத் தமிழகத்தினைத் தன்னடிமைப் படுத்தினமையாலும், அதன்பின் வந்த நாயக்க மன்னர்களாலும், மராட்டியர்களாலும், தெலுங்கு, வடமொழிப் பாடல்கள் தமிழகத்தில் பரவலாயின. அவற்றுக்குச் செல்வாக்கும் உயர்ந்தது. ஆனால் இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் வந்தோர்களின் ஆட்சி முடிவுக்கு வந்தது என்றாலும் அவர்களால் வளர்க்கப்பெற்ற வடமொழியிசை, தெலுங்கிசை முடிவுக்கு வரவில்லை. தமிழகத்து இசையரங்குகள் எல்லாவற்றினும் பிறமொழிப் பாடல்கள் மிகுதியாகப் பாடப்பெற்று இசையரங்கின் இறுதியில் துக்கடா பாட்டு என்ற நிலையில் ஓரிரு தமிழ்ப் பாடல்கள் பாடப்பெற்றன.

தமிழிசைச் சங்கம் தமிழிசை இயக்கம்

தொல்காப்பிய காலத்துக்கு முன்பிருந்தே தமிழர் இசை வளர்ச்சி பெற்று சங்ககாலம் வரை விளங்கியது. சங்கம் மருவிய காலம் முதற்கொண்டு இதனுடைய வளர்ச்சியில் சற்று வேகம் குறைந்தது. அருணாசலக்கவிராயர் மாரிமுத்தாப்பிள்ளை, முத்துத்தாண்டவர் காலங்களில் மீண்டும் உரமூட்டப்பெற்று வளர்ந்தது என்றாலும் அவர்களுக்குப் பின்வந்த கருநாடக இசை மும்மூர்த்திகள் காலந்தொட்டு தமிழிசை இருட்டடிப்புக் செய்யப்பெற்றது. இது அன்று தொட்டு இன்று வரை இருந்து வருவது அனைவரும் அறிந்த ஒன்று.

தமிழிசை தன்னுடைய உண்மைத் தன்மையை இழந்து மொழி மாற்றத்திற்கு உட்பட்டு வடமொழியாலும், தெலுங்காலும் உருவாக்கப்பெற்று வளர்ந்தது. இதனைத் தடுத்து தமிழிசையை புத்துயிர் பெறச் செய்ய வேண்டும் எனப் போராடியவர்கள் போராடிக் கொண்டிருப்பவர்கள் பலர் என்றாலும் அவர்களுள் குறிப்பிடத்தக்க செயல்களைச் செய்தவர்களையும் அவர்களால் தொடங்கப்பெற்ற இயக்கங்களையும் இலக்கியங்கள் வழியாகத் தமிழிசைத் தொண்டு செய்தவர்களையும் இங்கு விளக்க வேண்டியது இன்றியமையாததாகிறது.

செட்டிநாட்டைச் சேர்ந்த அண்ணாமலை அரசர் 1920ஆம் ஆண்டு மீனாட்சி கல்லூரியைத் தோற்றுவித்தார். அதன் பகுதியாக 1927இல் தமிழ்க் கல்லூரி, வடமொழிக் கல்லூரிகளைத் தோற்றுவித்தார். பின் 1929இல் இசைக்கல்லூரியை நிறுவினார். அதனை 1932ஆம் ஆண்டு அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்துடன் இணைத்தார். ‘இந்திய நாட்டில் இசைக்கலையினை நான்கு ஆண்டுகள் கற்பித்துப் பட்டம் வழங்குகின்ற முதற்பல்கலைக்கழகம் அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகமேயாகும்’[86]. எனினும் நீண்ட நெடுங்காலம் வரை அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக இசைப்பகுதி பிறமொழிப் பாடங்களுக்கே இடம் தந்திருக்கிறது. இசைவாணர்களும் தமிழ்நாட்டு இசையரங்குகளில் பிறமொழிப் பாடல்களையே பாடியுள்ளனர். தமிழிசை வீழ்ச்சியுற்றுக் கிடந்த நிலையை உணர்ந்த அண்ணாமலையார் வருத்தம் கொண்டார். பொருள் தெரியாத வேற்று மொழிப் பாடல்களால் தமிழர்கள் பொருளுணர்ச்சி இன்பத்தை நுகராமல் உள்ளனரே என்ற கருத்தினை மனதிற்கொண்டார்.

21.12.1932ல் சென்னை இசைக்கழகம் (Music Academy) இசை மாநாட்டினைத் தொடங்கியது. அக்கழகத்தின் வளர்ச்சிக்கு பெரும் தொகையை அண்ணாமலை அரசர் நன்கொடையாக வழங்கினார். 24.12.1933 சென்னை கோகலே அரங்கில் தென்னிந்திய இசைமாநாட்டினைத் தொடங்கிவைத்தார். தமிழிசையை வளர்க்க வேண்டும் என்ற எண்ணத்தினால் அண்ணாமலையார் இசைக்கல்லூரியைத் தொடங்கினார் என்றாலும் கல்விப் பணியில் அமர்ந்தோரின் ஒத்துழைப்பு மறுக்கப்பட்டது. இசைக்கு மொழிக்கட்டு இல்லை. எல்லா மொழியும் இசைக்குப் பொதுவானது இது மொழியல்லாத பொருள் என்று கூறிப் பலர் தமிழிசை வளர்ச்சிக்குத் தடையாக இருந்தார்கள். மேலும் தமிழிசைக் கல்லூரிகள் வடமொழி, தெலுங்கிசைக் கல்லூரிகளாகவே செயல்பட்டன.

இசைக்கல்லூரிகளில் ஆங்கிலம், வடமொழி, தெலுங்கு என்ற மூன்றையும் மாணவர்கள் அறிந்து கொள்ள வேண்டும் என்ற நோக்கோடு பாடத்திட்டங்களை மாற்றித் தமிழை முற்றிலும் ஒதுக்கிவிட்டனர்.

அண்ணாமலை அரசரும், மக்களும் தமிழ் இசை வளர்ச்சிக்கு ஆதரவு அளித்தனர். இதன் பயனாய் அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம் தமிழ் இசை வளர்ச்சிக்கு தன் பணிகளை விரைந்து செய்யத்தொடங்கியது. வேற்று மொழி இசை பயில்விக்கும் இசைப்பகுதி தமிழிசை பகுதியாக மாறியது. இசை நூல்களையும் இலக்கியங்களையும் இலக்கணங்களையும் வெளியிடும் முயற்சியைப் பல்கலைக்கழகம் மேற்கொண்டது.

தமிழிசை வளர்ச்சிக்கு அண்ணாமலை அரசரின் நன்கொடை

அண்ணாமலையார் 16.11.1940 அன்று அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தில் நடைபெற்ற பட்டமளிப்பு விழாவிலும் பின்னர் 30.09.1991 தம் அறுபதாம் ஆண்டு நிறைவு விழாவிலும் ரூபாய் 25,000த்தினை தமிழிசை வளர்ச்சிக்காக வழங்கினார். புதுமையான தமிழ் இசைப்பாடல்களைப் படைப்பதற்கும், படைப்பாளிகள், இசைவாணர்கள் போன்றோரை ஊக்குவிப்பதற்கும் இந் நன்கொடை பயன்பட வேண்டும் என்று விருப்பங்கொண்டார்.

தமிழ்நாட்டில் தமிழிசை முழக்கம்

அண்ணாமலையாரைப் போன்று பல்வேறு தமிழ் ஆர்வலர்களும் தம்மால் இயன்ற நன்கொடையினை வழங்கினார். தமிழிசையின் முதல் மாநாடு 14.08.1941 முதல் 17.08.1941 நான்கு நாட்கள் அண்ணாமலை நகரில் நடைபெற்றது. இம்மாநாட்டினைத் தொடர்ந்து தமிழகத்தின் பல்வேறு பகுதிகளில் தன்னார்வலர்களால் இசை மாநாடுகள் நடத்தப்பெற்றன. குறிப்பாக தேவகோட்டை, திருச்சிராப்பள்ளி, திண்டுக்கல், மதுரை, ஆத்தங்குடி, கும்பகோணம், திருப்புத்தூர், தஞ்சாவூர், வலம்புரி, ஐயம்பேட்டை முதலிய இடங்களில் தமிழிசை மாநாடுகள் நடைபெற்றன.

23.01.1942ஆம் ஆண்டு அண்ணாமலை நகரில் இசைத் தேர்ச்சியாளர்கள் கழகம் ஒன்று நிறுவப்பெற்றது. வர்ணம், கீதம், சுரசதி போன்றவைகள் தமிழில் போதுமான அளவில் இல்லை என்று சிலர் சொல்லுவதன் காரணமாக அவற்றை

மேலும் வளர்க்க வேண்டும் என்பது இக்கழகத்தின் நோக்கமாகக் கொள்ளப்பெற்றது.

15.08.1942ஆம் ஆண்டு அண்ணாமலை தமிழ்ப்பாடல் கழகம் தோற்றுவிக்கப்பட்டது. பாடல் கழகம் தொகுத்த நூல்களை மூன்று நூல்களாக வெளியிடத் திட்டம் தீட்டப் பெற்றது. மூல நூல் கீதங்கள், பிரபந்தங்கள், சூளாதி, வர்ணம், சுரசதி, தில்லானா முதலியவையாகும்.

இரண்டாவது பரிசுப்பாடல்கள் அடங்கியதாகும். மூன்றாவது நூல் இசைக்கல்வி ஆசிரியர்களும், சுரம் அமைந்த கீர்த்தனங்களும், அடங்கியதாக இருக்க வேண்டும் என தீர்மானிக்கப்பெற்றது.

மார்ச்சு 28 1943ல் திருநெல்வேலியில் இசை மாநாடு நிகழ்ந்தது. இம்மாநாட்டின் முடிவாக 19.04.1943ஆம் ஆண்டு அண்ணாமலையாரின் முயற்சியால் தமிழிசைச் சங்கம் என்ற அமைப்பு ஏற்படுத்தப்பெற்றது. இச்சங்கத்தின் வளர்ச்சிக்காக நான்கு இலக்க ரூபாய்க்கு மேல் நன்கொடை திரட்டப்பெற்றது. அமைப்பின் தலைவராக அண்ணாமலைச் செட்டியாரவர்கள் ஒரு மனதாகத் தேர்ந்தெடுக்கப்பெற்றார். தமிழிசைச் சங்க முயற்சிகளின் வெற்றியால் கட்டுரைகளைத் தமிழ்ப்பொழில், செந்தமிழ்ச்செல்வி போன்ற தரமான இதழ்கள் வெளியிட்டன.

தமிழிசைக் கல்லூரிகள்

சென்னையில் தமிழிசைச் சங்கம் சார்பாக 23.01.1944ல் முதல் தமிழ் இசைக் கல்லூரி தொடங்கப்பெற்று நான்கு ஆண்டுகள் பயின்ற மாணவர்களுக்கு ‘இசைச்செல்வம்’ ஐந்தாண்டுகள் பயின்றவர்களுக்கு ‘இசைமாமணி’ பட்டங்கள் வழங்கப்பெற்றன.

24.01.1944 வடாற்காடு மாவட்டம் திருப்பானந்தாளில் தமிழிசைச் சங்கம் தொடங்கப்பெற்றது. இச்சங்கம் இசைக்கல்லூரி நடத்த முனைந்தது.

20.02.1944 திண்டுக்கல்லில் தமிழிசைக் கழகம் நிறுவப்பெற்றது. மேலும் 07.09.1944 அன்று தமிழிசைப் பள்ளியும் தொடங்கப்பெற்றது.

01.05.1944 தஞ்சை மாவட்டத்தில் தமிழிசைக் கழகம் தொடங்கப் பெறத் தீர்மானம் நிறைவேற்றப்பட்டது. 29.11.1944 அன்று இசைக்கல்லூரி தோற்றுவிக்கப்பெற்றது. மேலும் ஐயம்பேட்டை, திருநெல்வேலி, வேலூர், ஈரோடு, காஞ்சிபுரம், கானாடுகாத்தான் முதலிய நகரங்களில் தமிழிசைக் கல்லூரிகளும் கழகங்களும் ஏற்படுத்தப்பெற்றன.

பல்கலைக்கழகச் சட்டம்

இந்த வெற்றிகளுக்கு எல்லாம் முன்னால் 08.09.1928ஆம் ஆண்டு தமிழக சட்டமன்றத்தில் நடைபெற்ற கூட்டத்தில் அந்நாளைய முதல்வர் சுப்பராயன் அவர்கள் தமிழுக்கென்று தனிப் பல்கலைக்கழகம் அமைக்கப்பெறும் எனத் தீர்மானம் நிறைவேற்றினார். ஆனாலும் பல்வேறு ஆட்சி மாற்றங்களால் அது கிடப்பில் போடப்பெற்றாலும் பின்னாளில் தரணி போற்றும் அளவில் தஞ்சையில் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத் தோற்றம் பெற்று இன்றளவும் சீரிளமையுடன் திகழ்ந்து வருகின்றது.

தமிழிசைக் கருத்தரங்குகள், மாநாடுகள், தீர்மானங்கள்

04.09.1941இல் திருச்சிராப்பள்ளியில் பெரியார் ஈ.வே.ரா. தலைமையில் கூடிய கூட்டத்தில் அண்ணாமலையாரின் மகன் முத்தையாவேள் தமிழிசை இயக்கத்தின் நோக்கங்களை விளக்கினார். பிறமொழிப் பாடல்களைத் துரத்துவது அல்ல இயக்க நோக்கம். தமிழ் மக்களுக்குச் சொற்பொருள் விளங்க இசைப் பாடல்களின் சுவையை ஊட்டுவதே என மொழிந்தார்.

10.06.1934 சென்னை மாகாண தமிழ் மாநாடு தொடங்கப்பெற்றது. தமிழ்நாட்டில் நடைபெறும் விழாக்கள், திருமணங்கள் போன்ற நிகழ்ச்சிகளில் தமிழ்ப் பாடல்களையே பாடவேண்டும் என இம்மாநாடு வேண்டிக்கொண்டது. இம்மாநாட்டில் இயல், இசை, நாடகம் ஆகிய கலைகளில் சிறந்த பணியாற்றியவர்களுக்குச் சிறப்புப் பட்டங்களும் பரிசுகளும் வழங்கப்பெற்றன.

1936ஆம் ஆண்டு அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தில் இசைமாநாடு கூட்டப்பெற்றது. அம்மாநாடு தமிழிசை வளரவும் புதிய தமிழிசைப் பாடல்களைத் தோற்றுவிக்கவும் முனைந்ததன் பயனாய் 1941இல் 14.08.1941 முதல் 17.08.1941 வரை நான்கு நாட்கள் நடந்த மாநாட்டிற்கு டி.கே. சிதம்பர முதலியார் தலைமை வகித்தார்.

இசை வளர்ச்சிக்காக ஏற்பட்ட கல்லூரி முதலிய இசை நிலைய அதிகாரிகள் இசை கற்பிப்பதில் பிறமொழிப் பாடல்களை விட தமிழ்ப்பாடல்களுக்கு முதன்மை கொடுக்க வேண்டும் எனவும், இசையரங்குகளை ஆதரிக்கும் இசை விரும்பிகள் பெரும்பாலும் தமிழ்ப் பாடல்களைப் பாடுவதையே ஆதரிக்க வேண்டும் எனவும் தீர்மானம் நிறைவேற்றப்பெற்றது.

06.01.1944இல் சென்னை விக்டோரியா பொது மண்டபத்தில் ஒரு பெரும் கூட்டம் கூட்டப்பெற்றது. அதன் தலைவராகத் திவான் பகதூர் ப.சம்பத்முதலியார் இருந்தார். ஐம்பது ஆண்டுகளுக்கு முந்தைய இசையரங்குகளில் ஒரு தொடக்கப்பாடல் பாடிய பின்பு இராகம் பல்லவி பாடப்பெற்றன. இப்போது தெலுங்கும், வடமொழியும் பாடல்களாக முக்காற்பங்கு பாடப்பெறுகின்றன. தமிழிசைப் பாடல்களும் நூல்களும் மறைந்துவிட்டன என வருந்திக் கூறினார்.

இக்கூட்டத்தில் தெ.பொ.மீ. தெய்வசிகாமணி, டி.எஸ்.இராசரெத்தினம் பிள்ளை, தியாகராச பாகவதர், கே.பொன்னையா பிள்ளை, தாவித்சா, திருமூர்த்தி ஐயர், தண்டபாணி தேசிகர், செங்கல்வராயர், அறிஞர் அண்ணா ஆகியோர் கலந்து கொண்டு இயக்கத்தினை வரவேற்றுப் பேசினர்.

25.10.1941, 26.10.1941 ஆகிய நாட்களில் தேவகோட்டையில் தமிழிசை மாநாடு நடைபெற்றது. தலைவர் டி.கே. சிதம்பரநாத முதலியார் கலந்து கொண்டார். மாநாட்டுத் திறப்புரையாளராக அண்ணாமலையார் கலந்து கொண்டார். இம்மாநாட்டில் ஐயாயிரம் பேருக்கு மேல் கலந்து கொண்டனர்.

மகாராட்டிர மாநிலத்தில் மராட்டிய மொழிப்பாடல்களும், வங்க நாட்டில் வங்க மொழிப்பாடல்களும் மக்களுக்கு அறிந்து புரியும் வண்ணம் உள்ளன. அதுபோல் தமிழ்நாட்டில் தமிழ்மக்கள் அறிந்து இன்புறக் கூடியது தமிழ்மொழிப் பாடல்களே என்பதைத் தெளிவுபடுத்துவதே இம்மாநாட்டின் நோக்கமாகும். இந்த உண்மையை அறிந்த பிறகாவது தமிழிசை இயக்கத்தைக் குறை கூறமாட்டார்கள் என நம்புகின்றோம் என்று மாநாட்டில் கலந்து கொண்ட அறிஞர் பெருமக்கள் கூறினார்கள். தாய்மொழியல்லாத பிறமொழியில் அன்பு செலுத்துதல் தமிழ்நாட்டைத் தவிர வேறெங்கும் கிடையாது. ‘தாய்மொழியல்லாத பிறமொழிவாயிலாகப் பாநயம் அறிய முயலுதல் தன்

காதலியின் புன்முறுவலை பெறுவதற்கு வக்கீல் வைப்பது போலாகும் என்று டாக்டர் தாகூர் கூறினார்’[87]. தமிழ்நாட்டில் தமிழர்களால் தொடங்கப்பெற்றுள்ள இசைப் பள்ளிக்கூடங்களில் மாணவர்களுக்கு 100க்கு 90 வீதம் தமிழ்ப் பாடல்களையே கற்பிக்க வேண்டும் என இம்மாநாட்டில் தீர்மானம் நிறைவேற்றப்பெற்றது.

பொன்னையா பிள்ளை தலைமையில் 20.12.1941ம் ஆண்டு திருச்சிராப்பள்ளியில் இசை மாநாடு நடைபெற்றது. இம்மாநாட்டில் ‘நமது தாய்மொழி தமிழ், நாம் அனைவரும் தமிழர். எனவே நம் தாய்மொழியில் இசை கேட்க விரும்புகிறோம். இது இயற்கை. இது நமது உரிமை. இதை தடுக்கவோ மறுக்கவோ எவருக்கும் உரிமை இல்லை’[88] என்று இம்மாநாடு குரல் எழுப்பியது.

22.12.1941இல் சென்னையில் இசைமாநாடு நடைபெற்றது. இசையும் மொழியும் கலந்த இடத்தில்தான் மிகச்சிறந்த மனநிறைவு ஏற்படுகின்றது. அது தாய்மொழியில் அமைவதுதான் சிறப்பு என்பதனை இம்மாநாடு உணர்த்தியது. தமிழிசை மாநாடுகள், கருத்தரங்குகள், தீர்மானங்கள் போன்றவற்றின் நோக்கங்களுக்கு ஏற்ப தமிழ் இசைச் சங்கத்தின் பணிகள் செவ்வனே நடைபெறத் தொடங்கின.

தமிழிசை இயக்கத்திற்கும் சங்கத்திற்கும் ஏற்பட்ட எதிர்ப்புகள்

அண்ணாமலையரசர் தமிழிற்காகவும் தமிழிசை வளர்ச்சிக்காகவும் கல்லூரியை நிறுவினார். ஆனால் அங்கு பணிபுரிந்த தமிழரல்லாத இசைஞர்கள் இசைக்கு மொழிக்கட்டுத் தேவையில்லை. எல்லா மொழியும் இசைக்குப் பொதுவானதே. இசை மொழிகடந்த ஒன்று எனச் சொல்லி தமிழுக்கு எதிராகச் செயல்பட்டனர். மேலும் அக்கல்லூரியைத் தெலுங்கிசை வடமொழி இசைக் கல்லூரியாகவே செயல்படச் செய்தனர். இசைக் கலையாசிரியர்கள் ஆங்கிலம், வடமொழி, தெலுங்கு என்ற மூன்றும் சிறிதளவு பயிற்சி பெற வேண்டும் எனக் கருதிப் பாடத்திட்டங்களை அம்மொழிகளில் அமைத்துத் தமிழை ஒதுக்கினர்.

1941ஆம் ஆண்டு அண்ணாமலைப் பல்கலையில் நடைபெற்ற இசைமாநாட்டிற்கு மறுப்புத் தெரிவித்து 21.08.1941ம் ஆண்டு இந்து இதழில் ஒரு கடிதம் வெளியானது. ‘பிறமொழிப் பாடல்களை வெறுத்து ஒதுக்குவது

இசைக்கலைக்கு முரணானது'[89] என்று செய்தி வெளியானது. மேலும் 02.09.1941ம் ஆண்டு இந்து இதழில் எம்.சு.இராமசாமி ஐயா் என்பவர் தியாகராசரின் கீர்த்தனைகளைத் தமிழில் மொழி பெயர்த்தல் நலம் பயக்கும் என்றார். ஆனால் இதற்குத் தமிழிசை இயக்கம் எதிர்ப்புத் தெரிவித்தது.

தமிழிசை இயக்கத்தை முளையிலேயே கிள்ளி எறிய பலா் முண்டியடித்துக்கொண்டு எழுந்தனர். ஆயினும் தமிழ்ப் பற்றாளர்கள் மறுப்புக்கு மறுப்புமாய் எழுந்தனர். இதன் விளைவாக இரண்டு அணிகள் எதிர்க்கப்பட்டு நிற்க நேர்ந்தது. தமிழிசை இயக்கத்தின் செயற்பாடுகளை எதிர்த்து மீண்டும் இந்து இதழ் கட்டுரை எழுதியது. இதில் எஸ்.எஸ்.சுந்தரம் என்பவர் மொழிக்கட்சி, சமுதாயக்கட்சிகளின் கலப்பால் இவ்வியக்கம் தோன்றியது எனக் கூறினார். மேலும் 07.09.1941 அன்று மைலாப்பூரில் தியாகராச சங்கீத வித்வ சமாசக்கூட்டம் நடைபெற்றது. இதில் டி.எஸ். வெங்கடராமையர், கருவூர் சுந்தரம் ஐயர் என்ற இருவரும் இசைக்கலையில் மொழியைப் புகுத்துதல் தவறு என்று இந்து இதழுக்கு ஆதரவாக எழுதினர்.

தமிழிசைக்கு எதிர்ப்பு தமிழகம் மட்டுமல்லாது இந்திய நாட்டின் பல மாநிலங்களிலும் தலையெடுத்தது. 25.09.1941 அன்று மசூலிப்பட்டிணத்தில் நடைபெற்ற சங்கீதக் கூட்டத்தில் தமிழிசைக்கு மறுப்புத் தீர்மானம் நிறைவேற்றப்பெற்றது. அதே ஆண்டு அக்டோபர் முதல் வாரத்தில் மைசூரில் நடைபெற்ற இசைமாநாட்டிலும், இரண்டாம் வாரம் விசாகபட்டினத்தில் நடைபெற்ற கானசபாக் கூட்டத்திலும் தமிழிசை இயக்கத் தீர்மானங்களுக்கு மறுப்புக் கூறப்பட்டது. சென்னையில் 17.10.1941ல் நடைபெற்ற தீட்சிதர் விழாவில் அல்லாடி கிருஷ்ணசாமி ஐயர் என்பவர் 'இசைக் கலைப் பயிற்சிக்கு அண்ணாமலை நகர் இசை மாநாட்டுத் தீர்மானம் மாறுபடுகின்றதென்று பேசினர். அவ்வியக்கம் அநாகரீகமானது என்று சுட்டினார்'[90]. இது தமிழிசை ஆர்வலர்களின் உள்ளத்தைப் புண்ணாக்கியது. இவை போன்று பல்வேறு தடைகளைத் தாண்டி தமிழிசை இயக்கம் வளர்ந்து வந்துள்ளது.

வெற்றிகள்

08.09.1928ஆம் ஆண்டு அந்நாளைய சென்னை மாகாண முதலமைச்சர் சுப்பராயன் பல்கலைக்கழகத் தீர்மானச் சட்டத்தினை சட்ட மன்றத்தில் அறிவித்தார். ஆந்திரர் கலைப் பண்பை வளர்க்க கலைப் பல்கலைக்கழகம்

உருவாக்கியது போன்று தமிழர் கலையைப் பண்பாட்டினை வளர்க்க தமிழுக்கென்று ஒரு பல்கலைக்கழகம் தொடங்கப்பெற வேண்டும் என முழுமனதாய்த் தீர்மானம் நிறைவேற்றப்பட்டது.

இந்து இதழ் தமிழிசைக்கு எதிராகச் செயல்பட்டுக் கட்டுரைகளை வெளியிட்டாலும் விடுதலை இதழ் ஆதரித்துக் கட்டுரை வெளியிட்டது. 10.09.1941இல் தமிழிசையை வரவேற்று விடுதலை இதழ் கட்டுரை எழுதியது. 'மூவேந்தர் காலத்தில் இசைவளம் பெற்றிருந்த போது தியாகையர், தீட்சிதர், சாத்தியார் கிருதிகள் பாடவில்லை. நாடக மேடையில் பாடுகிறவர்கள் தமிழிசையால் பொதுமக்கள் மனதைக் கவர்வது வெளிப்படை இராக இலட்சணமும் சாகித்ய சிறப்பும் ஒன்று சேர்ந்த தமிழிசை முன்னாளில் இங்கு இல்லாமல் போகவில்லை. இனி உண்டாக முடியாதென்று எவரும் கூறவும் துணியார். தமிழனின் மனம் குளிரத் தமிழிசையே தேவை'[91] என்பது கட்டுரையின் சுருக்கமாகும்.

16.11.1940 அன்று நடைபெற்ற அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகப் பட்டமளிப்பு விழாவில் தமிழிசை வளர்ச்சிக்கு என ரூபாய் பத்தாயிரம் நன்கொடையை அண்ணாமலைச் செட்டியார் வழங்கினார். மேலும் ஆளுநர் பெயரால் பல்கலைக்கழக மாணவர்களில் சிறந்த பாடல் பாடுபவர்களுக்கு ஆண்டுதோறும் பரிசு வழங்க ஐயாயிரம் ரூபாய் ஒதுக்கீடு செய்தார்.

இசைப்போட்டி

அண்ணாமலைச் செட்டியார் திட்டத்தின்படி 23.09.1941 முதல் 25.09.1941 வரை மூன்று நாள்கள் இசைப்போட்டி நடைபெற்றது. முதல் பரிசாக ரூ.200, இரண்டாம் பரிசாக ரூ.150, மூன்றாம்பரிசாக ரூ.100 வழங்கப்பெற்றன. ஆடவர் மகளிர் என தனித்தனிப்பிரிவுகளில் போட்டிகளும் பரிசுகளும் வழங்கப்பெற்றன. மேலும் தமிழ் இசைச்சங்கத்தின் சார்பில் 1948ஆம் ஆண்டிலிருந்து கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் பாடல் போட்டி ஆண்டு தோறும் நடைபெற்று வருகிறது. வெற்றி பெற்றவர்களுக்கு சி.இராசகோபாலாச்சாரியார் அவர்கள் பெயரால் தம்புரா பரிசு வழங்க அண்ணாமலைச் செட்டியார் நன்கொடை வழங்கினார். தன்னுடைய அறுபதாம் விழாவில் தமிழிசை வளர்ச்சிக்காக 30.09.1941 அன்று இரண்டாம் நன்கொடை ரூபாய் 15,000 வழங்கினார். 'இத்தொகையினை இசைக்கல்லூரிகளுக்குப் பொருளுதவி செய்யவும்

தமிழ்ப்பாடல்கள் பாடும் அரங்குகளை அமைக்கவும், புதுப் பாடல்களை இயற்றவும், அரிய பழைய பாடல்களைக் கற்பிக்கும் சிறந்த இசைஞர்களுக்கு நன்கொடை வழங்கவும் பயன்படுத்த வேண்டும்' எனக்கூறினார்.

தமிழிசை தொடர்பான நூல்கள் வெளியீடு

தமிழிசை இயக்கத்தின் வளர்ச்சியைக் கண்டு அனைவரும் வியப்படைந்ததன் விளைவாக 02.04.1942 ஆண்டு குமரன் இதழ் தமிழிசை மலரை வெளியிட்டது. அதில் தமிழிசை தொடர்பாக ஐம்பது கட்டுரைகள் வெளியிடப்பெற்றன. மேலும் கட்டுரையாளர்களின் படங்களும், இசைக்கலைஞர்களின் படங்களும் தாங்கி அரிய மலராக குமரன் இதழ் வெளிவந்தது.

24.07.1942இல் பல இசைப்பேராசிரியர்கள் கூடி 108 கீர்த்தனைகள், 20 வர்ணங்களும், 20 கீதங்களும் அடங்கிய நூல் வெளியிடத் திட்டமிட்டனர். 01.08.1942 முதல் 03.08.1942 வரை மூன்று நாட்கள் மதுரை முத்தமிழ் மாநாடு நடைபெற்றது. 'பிறமொழியார் இசைக்கலைக்குரிய அரிய நூல்களைச் சிறுகச் சிறுக நம்மிடமிருந்து கவர்ந்து கொண்டு தம் மொழியில் மாற்று எழுதி மூல ஏட்டை அழித்துவிட்டு நமக்குச் சொந்தமான பழம் பொருளையே தந்த காலம் நூதனமாக நமக்குக் காட்டி நமக்கு அக்கலையில் சிட்டையும் செய்வதோடு தமிழனுக்கேது சங்கீதம் என ஏளனம் செய்யவும் முற்பட்டார்'[92] என்ற செய்தியை மாநாடு தெரிவித்தது.

இசைத்தமிழ் இயக்கம் தொடங்கியதன் பயனாகச் சிதம்பரநாத முதலியார் ஓர் உண்மையைக் கண்டறிந்தார். கி.பி.17ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த கோவிந்த தீட்சிதர் 72 மேளகர்த்தாக்களைப் பாகுபாடு செய்தார். அப்போது தமிழில் இருந்த 103 தமிழ்ப் பண்களுக்கும் வடமொழிப் பெயர்கள் கொடுத்து அவர்களுடைய கர்த்த ராகங்களையும் அவற்றின் சன்னிய ராகங்களையும் கை கொண்டு சேர்த்துக் கொண்டார் என்ற உண்மையைக் கண்டறிந்தார். மேலும் 72 மேளகர்த்தாக்கள் வடநாடு சென்ற செய்தியை வெளியிட்ட பெருமை முதலியாரையே சாரும்.

தமிழில் இசைப்பாடல்கள் கீர்த்தனைகள் இல்லை என்று கூறியவர்கள் எல்லாம் வியக்கும்படி இளவழகனார், ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை,

தண்டபாணி தேசிகர், மு.அருணாசலம் பிள்ளை, மு.இராசாகண்ணனார் முதலியவர்கள் கீர்த்தனைப் பண்கள் பலவற்றை உருவாக்கி இராகம் தாளம் முதலியன அமைத்துத் தொடர்ந்து வெளியிட்டனர். அவையாவும் தனித்தமிழ்க் கீர்த்தனைகள் என்ற தலைப்பில் வெளியாயின.

தமிழ் ஆய்வாளர்கள் இடையே தமிழிசை நீங்கா இடம் பெற்றது. பொதுமக்கள் வாழ்விலும் பொலிவுறத் தொடங்கியது. '10.09.1943இல் வள்ளல் அழகப்பர் மகளார் உமையாள் திருமணம் நிகழ்ந்தது'[93]. மணமகனார் இராமநாதன் திருமணம் நடைபெற்ற இடம் கோட்டையூர். பல்லாயிரக் கணக்கானோர் பாரத நாடு முழுமையிலுமிருந்து கோட்டையூருக்கு வந்தனர். திருமண அரங்கில் 'இயலிசை நாடகமாகிய முத்தமிழும் பொழிவால் களி நடனம் புரிந்தன'[94]. இசையென்பது தமிழிசை ஆகிய தனியிசைதான் என்று ஊர்மக்கள் பாராட்டினார்கள். இதில் கலந்து கொண்ட அண்ணாமலை செட்டியார் இவ்வளவு சிறப்பு வாய்ந்த ஒரு திருமணத்தைக் கண்டதுமில்லை, கேட்டதுமில்லை எனப் பாராட்டினார். இத்திருமணம் தமிழிசை இயக்கத்திற்குப் பேராதரவாய் அமைந்தது என்று கூறி வாழ்த்தினார். அண்ணாமலைச் செட்டியார் மறைவுக்குப் பின்னர் 10.10.48இல் தமிழிசைச் செயற்குழுக் கூட்டம் நடைபெற்றது. இரா.க.சண்முகனார் தலைவராவும் முத்தையாவேள் சங்கத்துணைத்தலைவராகவும் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டனர்.

தமிழிசைச் சங்கத்தின் குறிப்பிடத்தக்க வெற்றிகள்

1. பண்ணாய்வுத் தொடக்கம் (24.12.1949)
2. சென்னை அண்ணாமலை மன்றத் தோற்றம் (31.10.1952)
3. மதுரைத் தமிழிசைச் சங்கத் தோற்றம் (24.01.1974)

பண்ணாய்வுத் தொடக்கத்தின் வெற்றியாக இசைப் பேராசிரியர் தண்டபாணி தேசிகரின் தமிழிசைக் கட்டுரைகள் என்னும் நூல் பண்ணாராய்ச்சிப் பத்தாம் கூட்டத்தில் வெளியிடப்பெற்றது (28.12.1952) தண்டபாணி தேசிகரால் இசையமைக்கப் பெற்ற தேவாரத்திவ்ய பிரபந்தத் திருப்புகழ் பாடல்கள் பண்ணாராய்ச்சிக் கூட்டத்தின் 17ஆம் ஆண்டில் வெளியிடப்பெற்றது (23.12.1966).

மேலும் ம.ப.பெரியசாமித்தூரான் அவர்களால் இயற்றப்பெற்ற கீர்த்தனை மஞ்சரி என்னும் நூல் தில்லையாடி அருணாசலக் கவிராயரின் 170வது ஆண்டு

விழா மலர், பேராசிரியர் டாக்டர்.மு.வரதராசனார் அவர்கள் எழுதிய வானொலியில் தமிழ் இசை என்னும் கட்டுரை, திரு.த.சங்கரன் அவர்கள் எழுதிய இசை மேதைகள் என்னும் நூல், மன்னார்குடிக் கொன்னக்கோல் வித்துவான் பக்கிரியாப் பிள்ளை அவர்கள் கையாண்ட முறைப்படி கொன்னக்கோல் வித்துவான் மன்னார்குடி ப.வைத்தியலிங்கம் பிள்ளை அவர்களால் தொகுக்கப் பெற்ற தாளமும் அனுபவமும் என்னும் நூல் முதலியவற்றையும் தமிழிசைச் சங்கம் வெளியிட்டது.

சென்னை அரசினுடைய பேராதரவின் துணைக்கொண்டு இரா.க.சண்முகஞ்செட்டியார், முத்தையா செட்டியார் அவர்களின் முயற்சியால் சென்னையில் தமிழ் இசைச் சங்கத்திற்கு ஒரு நிலையான கட்டிடம் ஏற்படுத்தப்பெற்றது. அக்கட்டிடமே அண்ணாமலைமன்றமாகும். இம்மன்றத்தின் அக்கால மதிப்பீடு ஏழு இலட்ச ரூபாய் ஆகும். இம்மன்றத்தின் தொடக்க விழா 30.10.1952 அன்று சிறப்பாக நடைபெற்றது. இதில் அந்நாளைய முதலமைச்சர் திரு.சி.இராசகோபாலாச்சாரியர் கலந்து கொண்டார். தமிழ் இசைச் சங்கத்தின் பத்தாம் ஆண்டு விழா முதல் எல்லா நிகழ்ச்சிகளும் இங்கே நடைபெற்று வருகின்றன. தமிழ் இசை விழாக் காலங்களிலும் தமிழ்த் திருநாளாகிய பொங்கல் திருநாள், தமிழ்ப் புத்தாண்டு முதலிய நாட்களில் தமிழ் இசைச்சங்கம் இசை அரங்குகளை நடத்தி வருகின்றது. மேலும் இரண்டு இலட்ச ரூபாய் செலவில் புதிய அமைப்புகளுடன் மிகுந்த வசதி செய்யப்பெற்று இப்போது புதுப்பொலிவுடன் இருந்து வருகின்றது.

தமிழ் இசைச்சங்கத்தின் சார்பாக 01.01.1956ல் இசைக்கருவி நிலையம் ஒன்று அமைக்கப்பெற்றது. பல்வேறு அறிஞர்களின் முயற்சியில் அரிய வகை இசைக்கருவிகள் தொகுக்கப்பெற்று பாதுகாக்கப்பெற்று வருகின்றன. மேலும் மறைந்து போன வழக்கிழந்து போன இசைக்கருவிகளும் இங்கு உள்ளன.

மதுரைத் தமிழிசைச் சங்கம்

சென்னையில் தமிழிசைச் சங்கம் தோற்றுவிக்கப்பெற்று ஆற்றிவரும் பணிகளை அறிந்த அளவில் நாட்டின் பல்வேறு நகரங்களில் தமிழிசைச் சங்கங்கள் அரும்பின. கல்லூரிகள் பள்ளிகள் தொடங்கப்பெற்றன. அந்தவகையில் குறிப்பிடத்தக்க சங்கம் மதுரைத் தமிழ் இசைச்சங்கம். சென்னைக்கு அடுத்தபடியாக மதுரையில் 1944இல் சண்முகவேல் இராசரின்

முயற்சியால் தமிழிசைச் சங்கம் தோற்றுவிக்கப்பெற்றது. அதன் தலைவராக லெ.அழகுசுந்தரச் செட்டியார் நியமிக்கப்பெற்றார். தொடக்கத்தில் சேதுபதி உயர்நிலைப்பள்ளியில் நடைபெற்று வந்த சங்கம் தமிழக அரசின் ஆதரவில் சொந்தக் கட்டிடத்திற்குச் சென்றது. 24.04.1975ஆம் ஆண்டு முதல்வர் டாக்டர் கலைஞர் கருணாநிதி சங்கக் கட்டிடங்களுக்கு அடிக்கல் நாட்டினார். பொற்கிழி வழங்குதல், சொற்பொழிவு செய்தல், மெய்ப்பித்துக் காட்டும் நிகழ்ச்சிகளை நடத்துதல், நூல்கள் வெளியிடுதல், வெளியீட்டுக்கு உதவுதல், பிற மாநிலங்களுடன் பிற நாடுகளுடனும் கலை பரிவர்த்தனை கொள்ளல் என்பன போன்ற பணிகளை மதுரைத் தமிழ்ச்சங்கம் இன்றளவும் செய்து வருகின்றது.

மதுரைத்தமிழ் இசைச்சங்கத்தினைத் தொடர்ந்து தஞ்சையில் கரந்தைத் தமிழ்ச்சங்கம், மற்றும் பொள்ளாச்சியில் ஒரு தமிழிசைச் சங்கம் தமிழ் இசை ஆர்வலர்களால் தோற்றுவிக்கப்பெற்றன. இசையரங்குகள், மாநாடுகள், வெளியீடுகள் போன்ற பணிகளை இவை இன்றளவும் எள்ளளவும் சோர்வின்றி செய்து வருகின்றன.

தொகுப்புரை

பதினென்கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் ஒருசிலவற்றிலும் ஒருசில இலக்கியங்களில் முற்றிலும் இசையை மறுத்துக் கருத்துக்கள் வெளிப்படுத்தப்பெற்றுள்ளன.

சங்கம் மருவிய காலத்திலும், காப்பிய காலத்திலும் பாணர்கள் இனம் மறைந்துவிட்டது என்று கூறமுடிகிறது. கலைக்காக இருந்த கலைஞர்கள் பொருளுக்காகவும், காம இச்சைக்காகவும், பாலியல் தொழில் செய்வதற்காகவும் கலைகளைக் குறிப்பாக இசை, நடனக் கலைகளை மூலதனமாக்கினர். கலைஞர்களிடம் இருந்த கலைகள் பரத்தையர்கள் கைக்கு இடம் மாறியது.

கடல்கோள்களில் இரண்டு சங்கங்களின் நூல்கள் அழிந்துபட்டன. அவற்றுள் இசைத்தமிழ் இலக்கியங்கள், இலக்கணங்கள் பல. அவற்றினை எக்காலத்திலும் ஈடு செய்ய இயலாது. மேலும் நூல்கள் கிடைக்கப்பெற்று அவற்றுள் பல பகுதிகள் சிதைக்கப்பெற்று, சிதைவுறப்பெற்றுக் காணப்பெறுவது தமிழனுக்கு நிகழ்ந்த ஒரு கொடுமையாகும்.

சமயப்பகை, மூடவழக்கம், இயற்கைச் சீரழிவு, செல்லரித்தல், அயலார் படையெடுப்பு போன்றவற்றால் இசைத்தமிழ் நூல்கள் அழிவினை அடைந்தன. தமிழகத்தின் இருண்ட காலம் என்று சொல்லப்படும் களப்பிரர் காலத்தில் தமிழருக்கும், தமிழ்ப்புலவர்களுக்கும், தமிழ் நூல்களுக்கும் பல்வேறு வகையில் தீமைகள் ஏற்படுத்தப்பெற்றன. இவர்களுடைய காலத்திலே ஆடற்கலையும் பாடற்கலையும் பரத்தையர்களுக்கும் கணிகையருக்கும் சொந்தமாயின.

சங்க காலத்தில் பெண்கள் சமமாக மதிக்கப்பெற்றனர். இதன் விளைவாக பெண்பாற் புலவர்கள் கணிசமான அளவில் இருந்தனர். ஆனால் களப்பிரர் காலத்தில் பெண் பிறவி பாவப்பிறவி என்ற நிலை ஏற்பட்டு அனைத்து உரிமைகளையும் இழக்கும் நிலைக்கு அவர்கள் தள்ளப்பட்டனர். களப்பிரர்கள் காலத்தில் பிராமணரும், சமற்கிருதமும் உயர்ந்த நிலைக்கு வந்தன. தமிழருக்கான பல உரிமைகள் பறிக்கப்பெற்றன.

பல்லவர்களில் மகேந்திரவர்மன் சிறந்த கலைவாணன் ஆவான் என்றாலும் அவன் தமிழுக்கு முக்கியத்துவம் தரவில்லை. இவன் சமற்கிருதக்

கல்லூரிகளைத் திறந்தான். தமிழ்க் கல்லூரிகளைத் திறக்கவில்லை. தாம் எழுதிய மத்த விலாசத்தைச் சமற்கிருத்திலேயே எழுதினான்.

முத்தரையர்கள், சோழர்கள் தமிழுக்காகச் சமற்கிருதத்தை எதிர்த்துப் போராடும் நிலையில் இல்லை. காரணம் அம்மொழி தமிழகத்தில் வேரூன்றிவிட்டது. சோழர்களும் வேதியர்களுக்கு பல்வேறு மானியங்களை வழங்கியதன் விளைவாக இந்நிலை மேலும் வளர்ந்தது. தமிழ்க் குடிகளை அகற்றி வேதியர் குடிகள் குடியேற்றப்பட்டனர். இவ்வாறு சென்ற நிலையில் நூல்களின் மூலங்களை உணர்ந்து கொள்ளும் புரிந்து கொள்ளும் ஆற்றல் உடைய தமிழ் மக்கள் எண்ணிக்கை குறைந்தது. இதனை அறிந்த தமிழ் ஆர்வலர்கள் கவிஞர்களுள் உரையாசிரியர்கள் என்ற ஒரு கூட்டம் எட்டாம் நூற்றாண்டில் உருவாகியது, இவர்கள் தமிழ் மொழி இலக்கியங்களைச் சாமான்யரும் அறிந்து கொள்ள வேண்டும் என்ற நோக்கில் உரை எழுதத் தொடங்கினர்.

சோழர் காலத்தில் வேதக்கல்வி நிலையங்கள் தொடங்கப்பெற்றன. அங்கிருந்த வேதியர் குல மாணவர்களுக்கு உண்டி, உடை, உறையுள் வழங்கப்பெற்றன. மேலும் அவர்களுக்குப் பயிலும் காலத்தில் உதவிப்பணம் (Scholarship) வழங்கப்பெற்றது. இது தமிழர்களுக்குத் தமிழ் மாணவர்களுக்கு மறுக்கப்பெற்றது.

மூன்று சங்கங்களையும் அமைத்த பெருமை முற்காலப் பாண்டியர்களைச் சாரும் என்றாலும் பிற்காலப் பாண்டியர்களுக்கு அவ்வெண்ணம் இருந்ததா என்பது வினாக்குறி. இருப்பினும் மொழி வளர்ச்சிக்குத் தடையாக, மொழியோடு தொடர்புடைய கலை வளர்ச்சிக்கு தடையாக இருந்தவற்றை ஒழிக்காமல் அவற்றுக்குக் கம்பளம் விரித்து வரவேற்றுள்ளனர்.

பாண்டியர் காலத்தில் வேதியர்களுக்கு, வேதியர் கல்வி நிறுவனங்களுக்கும் மான்யங்களும், நிலங்களும் வழங்கப்பெற்றன. இதன் விளைவாக அவர்களும், அவைகளும் தன்னாட்சி அதிகாரம் படைத்தவர்களாகவும் மாறினர்.

நாயக்கர் ஆட்சி காலத்தில் சமற்கிருதமும், தெலுங்கும் தமிழகத்தில் குடிகொண்டன. பல்லாயிரக்கணக்கான தெலுங்கர்கள் தமிழகத்துக்கு படையெடுத்து வந்து குடியேறினர். நாயக்கர் காலகட்டத்தில் தெலுங்கிலும் சமற்கிருத்திலும் பல்வேறு கூத்து, இசை நூல்கள் இலக்கியங்கள் இயற்றப்பெற்றன. தமிழில் அல்ல.

மராட்டியர்கள் தமிழகத்தினைக் கைப்பற்றிய போது மேலும் ஒரு மொழி தமிழகத்துக்கு வந்தது. அது மராட்டி. அக்காலத்தில் சமற்கிருதம், தெலுங்கு, மராட்டி ஆகியன சீரோடும் சிறப்போடும் போற்றப்பெற்றன. எனினும் தஞ்சையை இறுதியாக ஆண்ட இரண்டாம் சிவாஜி தமிழையும் ஆதரித்துள்ளார்.

இசுலாமியப் படைகளைக் கொண்டு மாலிக்காப்பூர் என்பவன் தமிழகத்துக்குள் தொடர்ந்து பல்வேறு அழிவுகளை ஏற்படுத்தினான். இவனது வருகையால் தமிழில், அரபு, உருது, இந்துஸ்தானி, பாரசீகம் ஆகியமொழிகளின் கலப்பு உண்டாயின. மதுரையில் இருந்த பல்வேறு இசைப்புலவர்களைக் கவர்ந்து டெல்லிக்குக் கொண்டு சென்றான் என்றும் அவர்களை வைத்து இந்துஸ்தானி என்ற ஓர் இசை முறை உருவாக்கப்பெற்றது என்று கூறப்பெறுகின்றன.

தமிழகத்தில் இசையில் பல்வேறு மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன. தமிழ்க் கலைகள் யாவும் வடமொழியிலும், தெலுங்கிலும் மொழிபெயர்க்கப் பெற்று மூலங்கள் அழிக்கப்பெற்றன. தமிழிசை என்ற ஒன்று இல்லை. இருப்பவை எல்லாம் வேற்றிசையே. தமிழ்ப்பாட்டு இசைப்பின் தீட்டுப்படும் என்ற நச்சுக் கருத்துக்கள் வந்தோர்களால் பரப்பப்பெற்றன. தமிழ் இசைவாணர்களும், இசைக்கருவிகள் வாசித்தோறும் தீண்டத்தகாதவர்களாக திருக்கோவிலுக்கு வெளியே இருந்து இசைப்பவர்களாக்கப்பட்டனர்.

திவாகர நிகண்டு, பிங்கல நிகண்டுகளில் இசைக்குறிப்புகள் பண்கள், திறங்கள் படைக்கப்பெற்றன. எட்டு ஒன்பதாம் நூற்றாண்டுகளில் தமிழகத்தில் இசைக்கிளர்ச்சி ஏற்பட்டது. இதன் விளைவாகத் தமிழில், பஞ்சமரபு, பாரத சேனாதிபதியும், இசை நுணுக்கம், இந்திரகாளியம் போன்ற இசை நூல்கள் படைக்கப்பெற்றன.

நாகசுரக்காரர்கள் மொழிக்கு அப்பாற்பட்டவர்களாக இருந்து வந்துள்ளதன் பயனாய்த் தமிழிசையைக் காப்பாற்றி வந்துள்ளனர். இவர்களுக்கு அடுத்துத் தமிழிசை மும்மூர்த்திகளாக அருணாசலக் கவிராயர், மாரிமுத்தாப்பிள்ளை, முத்துத்தாண்டவர் மூவரும் தோன்றி தமிழிசையினை ஆலமரம் போல் உருவாக்கியுள்ளார்கள். பல்வேறு பாடல்கள், கீர்த்தனை நூல்களைப் படைத்துத் தமிழிசையை வளர்த்த பெருமை இம்மூவரையும் சாரும். இவர்களைப் பின்பற்றியே பின்னாளில் வந்த கருநாடக மும்மூர்த்திகள் கீர்த்தனைகள் பாடினர் என்பது பல இடங்களில் புலனாகிறது.

இசைக்கலை வளர்ச்சிக்காகக் குறவஞ்சி, பள்ளு, போன்ற இலக்கியங்கள் எழுந்தன. இவை இசை நூல்களாக மட்டுமின்றி கூத்து நூல்களாகவும் அமைந்தன.

கி.பி.12ஆம் நூற்றாண்டில் கருநாடக இசை என்ற சொல்லாட்சி உருவாகியது. தியாகராசர், சியாமசாஸ்திரிகள், முத்துச்சாமி தீட்சிதர் போன்றவர்கள் தெலுங்கிசை, வடமொழி இசையினைத் தமிழகத்தில் வளர்த்தனர். தங்களுக்குத் தமிழ்மொழி அறிந்தும் இவர்கள் தமிழில் பாடவில்லை; எனினும் சியாமா சாஸ்திரி ஒரு சில பாடல்களை மட்டும் தமிழில் பாடினார். கருநாடக இசை என்று சொல்லப்படும் இசையை வளர்த்த பெருமை பலரைச் சாரும் என்றாலும் அதற்கு நிலையான பிடிப்பினை உருவாக்கியவர்கள் கருநாடக மும்மூர்த்திகள் ஆவர். கீர்த்தனைகள் பாடல்களை அவர்கள் இயற்றித் தொண்டு புரிந்தனர். ஆனால் இம்மூவரும் இசை கற்றுக்கொண்டது தமிழ் ஓதுவார்கள் நாகசுரக்கலைஞர்களிடம் என்பது சான்றுகள் வழிப்புலனாகிறது.

வேற்று மொழியினராலும், தமிழர்களாலும் இருட்டடிப்புச் செய்யப்பெற்ற தமிழர் இசை பிற்காலத்தில் மறுமலர்ச்சி அடைந்துள்ளது. இசை ஆர்வலர்களாலும் இசைஞர்களாலும் வளர்க்கப்பெற்று வருகிறது. தமிழிசையுடன் தொன்மையையும் பழமையையும் உணர்ந்த அண்ணாமலையரசர் மு.வரதாசனார், சிதம்பரநாத முதலியார் போன்றவர்களால் தமிழிசை இயக்கம் தொடங்கப்பெற்றது. இதன் வளர்ச்சியில் தமிழிசைச் சங்கம் ஏற்படுத்தப்பெற்று தமிழிசை நீரூற்றி வளர்க்கப்பெற்றது.

தமிழிசை இயக்கத்தாலும் சங்கத்தாலும் பல்வேறு மாநாடுகள், கருத்தரங்குகள், வளர்ச்சிப்பணிகள், வெளியீடுகள் போன்றவைகள் நடத்தப் பெற்று வந்துள்ளன. நாடு முழுமையிலும் பல்வேறு இடங்களில் தமிழிசைக் கல்லூரிகள், பள்ளிகள் நிறுவப்பெற்றன. படைப்பாளர்கள், பாடகர்களை ஊக்குவிக்கும் விதமாக இசைப்போட்டிகள் நடத்தப்பெற்றுப் பரிசுகள் வழங்கப்பெற்றன.

தமிழிசை வளர்ச்சிக்காகப் பொருளுதவியுடன் போராடி வந்த அண்ணாமலை அரசரின் நினைவாகச் சென்னையில் அண்ணாமலை மன்றம் தொடங்கப்பெற்று பண்ணாராய்ச்சி மேற்கொள்ளப்பெற்றது. மேலும் தென்னகத்தில் தமிழிசை வளர்க்க வேண்டி மதுரையில் தமிழிசைச் சங்கம் தோற்றுவிக்கப்பெற்றது. தமிழகத்தின் பல்வேறு பகுதிகளில் இசைச்சங்கங்கள் தோன்றின. அவற்றுள் பொள்ளாச்சி தமிழிசைச் சங்கம், கரந்தைத் தமிழ்ச்சங்கம் ஆகியன குறிப்பிடத்தக்கவைகளாகும்.

சான்றெண் விளக்கம்

1. இராமலிங்கம்பிள்ளை, 'இசைத்தமிழ்' ப – 42
2. மேலது., ப – 44
3. மேலது., ப – 46
4. உ.வே.சாமிநாதய்யர், 'சிலப்பதிகாரம்' வேனிற்காதை அ.ந.உ. – வரி 1 உரை மேற்கோள் ப – 218
5. உ.வே.சாமிநாதய்யர், 'சிலப்பதிகாரம்' அரங்கேற்றுக்காதை அ.ந.உ. – 26ம் அடி. உரை மேற்கோள் ப – 61
6. உ.வே.சாமிநாதய்யர், 'சிலப்பதிகாரம்' கடலாடுகாதை அ.ந.உ. – 35ம் அடி உரை மேற்கோள் ப – 188
7. செயங்கொண்டார் 'கலிங்கத்துப்பரணி' அவதாரம் 45ஆம் தாழிசை
8. மேலது., காளிக்கு கூனி கூறியது
9. உ.வே.சாமிநாதய்யர், 'சிலப்பதிகாரம்' வேனிற்காதை அ.ந.உ. ப – 231
10. உ.வே.சாமிநாதய்யர், 'சிலப்பதிகாரம்' கடலாடுகாதை அ.ந.உ. 35வது மேற்கோள் பக். – 188, 189
11. உ.வே.சாமிநாதய்யர், 'சிலப்பதிகாரம்' கானல்வரி அ.ந.உ. 12வது மேற்கோள் ப – 202
12. யாப்பருங்கல விருத்தி செய்யுளியல் பாடல் எண் 2
13. மேலது., ஒழிபியல் 13
14. மேலது.,
15. 'திருமுறைகண்டபுராணம்' பா.எண் 16 : 2 - 5
16. மேலது., பா.எண் 15 : 4 - 7
17. மேலது., பா.எண் : 16
18. உ.வே.சாமிநாதய்யர், 'சிலப்பதிகாரம்' மனையறம்படுத்த காதை ப – 47
19. வே.தி.செல்வம் 'தமிழக வரலாறும் பண்பாடும்' ப - 152
20. மேலது., ப - 163
21. மேலது., ப - 164
22. மேலது., ப - 166

23. கப.அறவாணன், ‘தமிழர் மேல் நிகழ்ந்த பண்பாட்டுப் படையெடுப்புகள்’ ப - 111
24. மேலது., ப - 86
25. ‘தமிழக வரலாறும் பண்பாடும்’ ப - 78
26. கப.அறவாணன், ‘தமிழர் மேல் நிகழ்ந்த பண்பாட்டுப் படையெடுப்புகள்’ ப - 111
27. மேலது., ப - 111
28. ‘தமிழக வரலாறும் பண்பாடும்’ ப - 81
29. மேலது., ப - 197
30. மேலது., ப - 301
31. கப.அறவாணன், ‘தமிழர் மேல் நிகழ்ந்த பண்பாட்டுப் படையெடுப்புகள்’ ப - 86
32. மேலது., ப - 14
33. மேலது., ப - 174
34. க.அ.ஜோதிராணி, ‘நாட்டுப்புற இசை வரலாற்றுக்குறிப்புகள்’ ப - 14
35. து.ஆ.தனபாண்டியன், ‘இசைத்தமிழ் வரலாறு’ ப - 214
36. மேலது., ப - 215
37. மேலது., ப - 217
38. மேலது., ப - 220
39. மேலது., ப - 231
40. வே.தி.செல்வம் ‘தமிழக வரலாறும் பண்பாடும்’ ப - 467
41. கப.அறவாணன், ‘தமிழர் மேல் நிகழ்ந்த பண்பாட்டுப் படையெடுப்புகள்’ ப - 234
42. கே.கே.பிள்ளை, ‘தமிழக வரலாறு’ ப - 371
43. து.ஆ.தனபாண்டியன், ‘இசைத்தமிழ் வரலாறு’ ப - 238
44. மேலது., ப - 240
45. கப.அறவாணன், ‘தமிழர் மேல் நிகழ்ந்த பண்பாட்டுப் படையெடுப்புகள்’ ப - 43
46. மேலது., ப - 84
47. மேலது., ப - 87
48. மேலது., ப - 118
49. இராமகிருஷ்ணன், ‘வளவு’ ப - 13

50. கே.ஏ.குணசேகரன், ‘நாட்டுப்புற இசைக்கலை’ ப - 120

51. மேலது., ப - 121

52. மேலது., ப - 123

53. மு.அருணாசலம், ‘கருநாடக இசை, ஆதி மும்மூர்த்திகள்’ ப - 33

54. மயிலை சீனிவேங்கடசாமி, ‘தமிழர் வளர்த்த அழகுக்கலைகள்’ ப - 74

55. மு.அருணாசலம், ‘தமிழிசை இலக்கிய வரலாறு’ ப - 265

56. மேலது., ப - 296

57. மேலது., ப - 286

58. மேலது., ப - 337

59. செ.வைத்தியலிங்கன், ‘தமிழ்ப்பண்பாட்டு வரலாறு’ ப - 124

60. ‘நிலா முற்றம்’ (மின் இதழ்) ப - 5

61. ‘Tamil nadu is also often : called as Tamil ‘agam’, karu means, black and also mens central ‘nadu’ mens country and ‘agam’ mens home. Thus Karunaadu meat central country. The name ‘Carnatic’ State. In Tamil the word Karunaadagam is still used. The British renamed the thewitory as Madras. The music of Karnaadagam was called Karunaadaga isai.

    ‘பூங்கா’ (மின் இதழ்) ப - 3

62. ‘And Kalki Krishnamurthy said Only in Tamilnadu has it reached its pinnacle of glory. But than why is it called Carnatic music? It is similar to Bharath being called India. The Greek invaders when they entered India they encountered the river Sindhu. So the called this country Sindhu, wich in course of time got changed into India. In the some way the North Indians named the South Indian music as Carnatic music because the state of Karnataka was nearest to them’[47].

    மேலது., ப - 5

63. இராமலிங்கம் பிள்ளை, ‘இசைத்தமிழ்’ ப - 54

64. அனுராதா, ‘நிலாமுற்றம்’ (மின் இதழ்) ப - 4

65. ‘அம்மன்தரிசனம்’ (திங்கள் இதழ்) ப - 28

66. செ.வைத்தியலிங்கன் ‘தமிழ்ப் பண்பாட்டு வரலாறு’ ப - 128

67. மேலது., ப - 130

68. இராமலிங்கம் பிள்ளை, ‘இசைத்தமிழ்’ ப - 54

69. மேலது., ப - 56

70. மு.அருணாசலம், ‘இசைத்தமிழ் இலக்கிய வரலாறு’ ப - 352
71. மேலது., ப - 354
72. மேலது., ப - 355
73. மு.அருணாசலம், ‘இசைத்தமிழ் இலக்கிய வரலாறு’ ப - 57
74. மேலது., ப - 364
75. இராமகிருஷ்ணன், ‘வளவு’ (மின் இதழ்) ப - 12
76. மு.அருணாசலம், ‘தமிழ் இசை இலக்கிய வரலாறு’ ப - 384
77. இராமலிங்கம் பிள்ளை, ‘இசைத்தமிழ்’ ப - 60
78. மேலது., ப - 61
79. மு.அருணாசலம், ‘தமிழிசை இலக்கிய வரலாறு’ ப - 389
80. இராமலிங்கம் பிள்ளை, ‘இசைத்தமிழ்’ ப - 64
81. மேலது., ப - 66
82. மேலது., ப - 72
83. மேலது., ப - 78
84. மு.அருணாசலம், ‘இசைத்தமிழ் வரலாறு’ ப - 329
85. மேலது., ப - 330
86. லெ.ப.கரு.இராமநாதன் செட்டியார், ‘பண் ஆராய்ச்சி வெள்ளி விழாச்சிறப்பு மலர்’ ப - 44
87. இரா.இளங்குமரன், ‘தமிழிசை இயக்கம்’ ப - 103
88. மேலது., ப - 106
89. மேலது., ப - 88
90. மேலது., ப - 97
91. மேலது., ப - 91
92. மேலது., ப - 114
93. மேலது., ப - 129
94. மேலது., ப - 129

இயல் மூன்று
தற்காலத்தில் தமிழர் இசை

மக்கள் வாழ்வில் இன்றியமையா இடம் பெற்றுள்ள இசைக்கலை தற்காலத்தில் பல்வேறு பரிணாம வளர்ச்சியினைப் பெற்று வந்துள்ளது. இதனை அளவிடுவதற்கு கோல் எதுவும் இல்லை என்றே கூறலாம். நாளொரு மேனியும், பொழுதொரு வண்ணமுமாக புதிய புதிய முறைகள் தொழில் நுட்பங்கள் கொண்டு வளர்ந்து வருகின்றது. இந்தியாவில் குறிப்பாகத் தமிழகத்தில் பிறதேசத்தவர்களின் இசை காலூன்றி வளர்ந்து வெகுவாகப் பரவி புதுமுறைகளை உருவாக்கியுள்ளளன. அவற்றுள் பல்வேறு நன்மைகள் மற்றும் தீமைகள் உள்ளன. வடநாட்டிசை, கருநாடக இசை என்ற புதுமுறைகளும் தமிழகத்தில் தோற்றம் பெற்று ஆலமரம் போல வேரூன்றி வளர்ந்து வருகின்றன. பிற தேசத்தவர்களின் இசை தமிழிசையில் ஏற்படுத்திய தாக்கத்தினையும், அவை தமிழிசைக்குப் பயனளித்தனவா? தற்காலத்தில் தமிழர் தம் இசை நிலை போன்றவற்றை ஆராய்ந்து மதிப்பிட வேண்டியது இன்றையத் தேவையாகும். ஆதலால் வாய்மொழி இலக்கியங்களாக வளர்ந்து உச்ச நிலையை அடைந்துள்ள நாட்டுப்புற இசை வளர்ச்சி, இதன் வெளிப்பாடாய் அமைந்த திரை இசை, திரை இசை மக்கள் மனதில் ஏற்படுத்தியுள்ள தாக்கம் போன்றவைகளும், இசையில் வழங்கப் பெறும் புதுமைத் தொழில்நுட்ப முறைகளும் “தற்காலத்தில் தமிழர் இசை” என்ற மூன்றாம் இயலின் பொருண்மையாகும்.

இசையின் பல்வேறு பரிணாமங்கள், பயன்பாடுகள்

அறிவியல் தொழில் நுட்பத்துறைகளின் வளர்ச்சி காரணமாக அவற்றுள் இன்று பல்வேறு கிளைத்துறைகள் உருவாகி வியக்கத்தக்க விஞ்ஞான முறைகளை உருவாக்கிக் கொண்டு வருகின்றன. அதுபோன்று இசையும் வளர்ந்து வருகிறது. ஒவ்வொரு மணித்துளியிலும் புதிய முறைகள் உருவாகின்றன என்பது இசையின் பரிணாம வளர்ச்சியின் வெற்றியாகும்.

இசை மொழிகளுக்கு அப்பாற்பட்டது என்றாலும் பாவ சங்கீதம் என்கிற உணர்வினை மட்டுமே மொழியில்லாத இசையால் வெளிப்படுத்த இயலும். ஆனால் கருத்துக்களை இசை மூலம் வெளிப்படுத்தும் போது மொழி அங்கு இன்றியமையாக் காரணியாக விளங்குகின்றது. கருவிகளை இசைக்கும் போது மொழிக்கு முக்கியத்துவம் கிடைப்பதில்லை. காரணம் கருவிகளில் நாதத்தினை மட்டுமே வெளிப்படுத்த முடியும். ஆனால் குரலிசையில் நாதம், பாவம், மொழி என்கிற முப்பரிமாணங்களையும் வெளிப்படுத்த முடிகின்றது.

இன்றைய நாளில் இசை நுழையாத துறைகளே இல்லை என்று கூறலாம். இயற்கை, கலை, விஞ்ஞானம், அறிவியல், மருத்துவம், சோதிடம், கல்வி, பொருளாதாரம், அரசியல், நீதி போன்று இன்னும் பல்வேறு துறைகளிலும் பின்னிப் பிணைந்து வளர்ந்துள்ளது. வளர்ந்து கொண்டிருக்கின்றது. இது கல்வியிலும் மருத்துவத்திலும் இன்றியமையா சாதனைகளைச் செய்து வரும் ஒரு அரிய கருவூலமாகும்.

இந்திய அரசு வகுத்துள்ள புதிய கல்விக்கொள்கையான செயல்வழிக் கற்றலில் இன்றியமையா இடத்தில் இசை உள்ளது. இச்செயல்வழிக் கற்றலை இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னே தமிழர் பயன்படுத்தியுள்ளனர் என்பதனைப் பல பாடல்கள் உணர்த்துகின்றன. அதுபோல மருத்துவத்துறையில் இன்று இசை மருத்துவத்துறை Neurdogic Music Theraphy என்ற பிரிவின் மூலம் பல்வேறு நோய்கள் கட்டுப்படுத்தப்படுகின்றன, குணப்படுத்தப்பெறுகின்றன.

பிற தேசத்தவரின் இசை தமிழிசையில் கலப்புப்பெற்றமை

பிறதேசத்தவரின் இசை தமிழிசையில் கலப்புப்பெற்றமை என்ற செய்தியினைக் காண்பதற்கு முன்னால் பிறமொழி இசைவாணர்கள் தமிழகத்துக்கு வந்த செய்தியினை அறிய வேண்டியது இன்றியமையாததாகும். பிறமொழி இசைவாணர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் எழுவராவர்.

ஹரிதாசர்
தான்சேன்
தாளப்பாக்கம் அன்னமாச்சாரியார்
புரந்தரதாசர்
பே | த்ரக்ஞர்
சுவாதித்திருநாள்

ஹரிதாசர் (1481 - 1576)

ஹரிதாசர் அக்பருடைய அவையில் சங்கீத வித்துவானாய் இருந்து புகழ்பெற்ற தான்சேன் என்பாருடைய குரு ஆவார். இவருடைய இசையாற்றல் காரணமாக ஹரிதாஸ் சுவாமிகள் என்று அழைக்கப்பெற்றார். பிருந்தாவனத்தில்

1481 ஆண்டில் பிறந்தார். இவர் கண்ணனை தியானிக்கும் போது உலகையே மறந்துவிடுவாராம். தன்னுடைய 25வது வயதில் துறவு பூண்டார் என சொல்லப்பெறுகிறது.

ஹரிதாசர் தன்னுடைய வாழ்நாள் முழுவதும் கண்ணனையே பாடினார். ‘துருவபதம் என்பதைத் தாமர் ரீதியில் பாடுவது வழக்கமாக இருந்தது. அந்தக் கஷ்டமான முறையை எளிமையாக்கி உயர்ந்த நிலைக்குக் கொண்டு வந்தார்’[1]. இவருடைய கீர்த்தனைகள் சௌத்தாலயம், ஜாபம், தமார் முதலிய தாளங்களில் அமைந்திருந்தன. இவரின் இராகங்கள் பழமையானவை. இவரின் இன்ன இன்ன இராகங்களை இன்ன இன்ன நேரத்தில் தான் பாட வேண்டும் என்ற வரைவறை வடநாட்டு இசைக்கு உண்டு. இவருக்குச் சீடர்கள் பலர். அவர்களுள் பஜு பாவரா, கோபால மதன்ராய், ராமதாஸ், திவாசர பண்டிதர், சம பண்டிதர், இராஜா சங்கசேனர், தான்சேன் ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் ஆவர். தானம் பாடுவதால் தான்சேன் என்ற பெயர் பெற்றார். இவருடைய பாடல்கள் இன்று பல மேடைகளில் பாடப்பெறுகின்றன. தமிழுக்கு எந்தவிதமான பாதிப்பினையும் இவர் ஏற்படுத்தவில்லை.

தான்சேன்

தான்சேன் 1530ல் பிறந்தார். புத்திசுவாதீனம் இல்லாததன் காரணமாகத் தன் தந்தையாரால் கைவிடப்பெற்றார். திறந்த வெளியில் படுக்கை, கிடைத்த இடத்தில் உணவு என்று வாழ்ந்து வந்தார். ஒரு நாள் ஹரிதாசர் யமுனையாற்றுக்கு நீராடச்செல்லும் போது தான்சேனைக் கண்டார். தான்சேனை அழைத்து ஆற்றுப்படுத்தி வீட்டுக்கு அனுப்பிவைத்தார். இவருடைய தந்தையார் மிருகுண்டர் என்பர் இவரும் ஒரு சங்கீத வித்வான் ஆவார்.

தான்சேன் அக்பருடைய அவையில் இருந்த மிகச்சிறந்த புலவராவார். இவருடைய பெயரை வைத்து முஸ்லீம் என்று சொல்வதுண்டு. ஆனால் இவர் பிராமணர். ஒருமுறை அக்பர் தன்னுடைய வாயில் போடுவதற்காக எடுத்த பீடாவை தான்சேன் வாயில் போட்டு அவரை அப்படியே கட்டித் தழுவிக்கொண்டார். இதைப்பார்த்த தான்சேனின் தந்தை இவனுடைய பிராமணத்துவம் கெட்டுவிட்டது, பிராமணனாக வாழத்தகுதியற்றவன், இனி உங்கள் மதத்தவனாகவே வளருங்கள் என்று கூறிச்சென்றாராம்.

குவாலியரின் அரசரான மான்சிங் தோமார்க் என்பவர் ஏற்படுத்தியிருந்த இசைப்பள்ளியில் இசை பயின்றார். குவாலியர் மன்னர் அடிக்கடி சங்கீத விழாக்களை ஏற்பாடு செய்தார். நாட்டின் பல்வேறு பகுதிகளிலும் இருந்து இசைஞர்கள் வந்து பாடிச்சென்றனர். 'அக்பரின் சமஸ்தான கவிஞர் சூர்தாசர் தான்சேனுக்கு மொழி ஆசிரியராக இருந்தார். அவர் சொல்லுவது என்னவென்றால் ஆதிசேஷனுக்குக் காதுகள் பிரம்ம தேவன் படைக்கவில்லை. அதன் இரகசியம் இப்போதுதான் தெரிகிறது. காதுகள் இருந்தால் தான்சேன் பாட்டைக் கேட்டுத் தலையை ஆட்டத்தொடங்கிவிடும், ஆதிசேஷன் தாங்கிக் கொண்டிருக்கின்ற பூமண்டலம் ஆட்டம் கண்டுவிடாதா? அது நடக்காதபடிதான் பிரம்மதேவன் காதைப்படைக்கவில்லை'[12] என்று எழுதுகிறார். அக்பருடைய அவையில் ஒன்பது இரத்தினங்கள் இருந்தார்கள் என்று கூறுவார் அபுல்பைசல், அவர்களுள் ஒருவர்தான் தான்சேன், கடந்த ஆயிரம் ஆண்டுகளால் இத்தகைய இசைமேதை இந்துஸ்தானில் பிறந்ததில்லை என்று எழுதுகிறார். ஜகாங்கீர் தம்முடைய சுயசரிதையில் எல்லாக் கவிஞர் பாடகர்களுக்குள்ளும் தான்சேன் உயர்ந்தவராக இருந்தமையால் என் தந்தையின் அன்பிற்குப் பாத்திரமாகியிருந்தார் என்றார்.

தான்சேனின் இசைத்திறமை

தான்சேனின் இசைத்திறமையைப் பற்றிப் பல்வேறு செய்திகள் நிலவுகின்றன. இவரின் இசை கேட்டுத் தண்ணீரில் உள்ள மீன்கள் நீந்துவதை நிறுத்திவிட்டன. கொடிய காட்டு விலங்குகளின் கடுமையை அமைதியாக மாற்றும் ஆற்றல் கொண்டது தான்சேனின் இசை. இவர் தேவி பக்தர். அதனால் இவருக்குத் தெய்வீக சக்திகள் கைவசம், ஒரு சமயம் தீபக் இராகம் பாடி யமுனை ஆற்றின் நீர் முழுமையையும் கொதிக்கச்செய்துவிட்டார். இதனை நேரில் கண்டதாக வரலாற்று ஆசிரியர் ஜலாவுதீன் ஷேரானி என்பவர் கூறுகிறார்.

தான்சேன் "ரபாப்" என்ற ஒரு தந்தி வாத்தியக்கருவியை உருவாக்கியுள்ளார். சங்கிதசாரம், இராகமாலா, கணேச ஸ்தோத்திரம் முதலியவற்றை இயற்றியுள்ளார். இவருடயை பாடல்கள் இன்னும் கருநாடக இசைப்பாடகர்களால் தமிழகத்தில் பாடப்பெறுகிறது.

தாளப்பாக்கம் அன்னமாச்சாரியர் (1424 - 1503)

ஆந்திர மாநிலம் கடப்பை மாவட்டத்தில் உள்ள தாளப்பாக்கம் என்ற ஊரில் நாராயணசூரி, இலக்கமாம்பா ஆகியோருக்கு மகனாகப் பிறந்தார். இவருடைய தந்தை பிராமணனாக இருந்து உழவுத்தொழில் செய்துவந்தார். அன்னமாசாரியும் தந்தைக்கு உறுதுணையாக உழவுத்தொழிலில் ஈடுபட்டார்.

அன்னமாசாரியாரின் தந்தையார் கைகளில் கட்டு தூக்கி வரும்படி ஏவ இவர் தூக்க இயலாது திருமலைத் திருப்பதிக்கு ஓடி திருமலை வணங்கிப் பாடத்தொடங்கினார் என்று கூறப்பெறுகிறது. இவருடைய பாடல் பெருமையைக் கேள்வியுற்ற சாளுவ நரசிம்மராயன் இவரைப் பாடுமாறு வேண்டினான். இவர் பாட மறுக்கவே, இவருக்கு விலங்கிட்டுக் கைது செய்தான். அவ்வமயம் விலங்குகள் தெறித்து விழுந்ததனைக் கண்டு அவன் பணிந்தான். இவர் அதிகமான பாடல்களைப் பாடியுள்ளார். அன்னமாசாரியார் திருமலையில் வாழ்ந்தபோது புரந்தரதாசர் இவரை வந்து சந்தித்தார் என்ற கதை நிலவுகிறது.

அன்னமாசாரியார் செய்த இசை நூல்களாவன. சிருங்கார சங்கீர்த்தனம், அத்யாத்மிக சங்கீர்த்தனம், சங்கீர்த்தனலட்சனம் என்பனவாகும். இவரின் படைப்புகளில் தெலுங்கு நூல்கள் 12, மேலும் சதக நூல்கள், சிருங்கார மஞ்சரி, இரண்டடி இராமாயணம் வேங்கடாசல மாகாத்மியம் ஆகிய நூல்களையும் இயற்றியுள்ளார். இவருடைய புதல்வரும் பின்வந்தோரும் இவரின் பாடற்பரம்பரையை வளர்த்தனர். இவர் 1503ல் இறந்தார். அன்னமாச்சாரியாரின் பாடல்கள் 400 ஆண்டுகள் கழித்து வெளிவரத்தொடங்கின.

அன்னமாசாரியாரின் பாடல்கள் கீர்த்தனங்கள் அல்ல. பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் கொண்டவைகளும் அல்ல. யாவும் திருவேங்கட நாதனின் புகழேயாகும். தாளப்பாக்கம் அன்னமாசாரியாரின் பாடல்களைத் தமிழ்நாட்டு வித்துவான்கள் இசையாக்கிக் கொண்டுள்ளனர். பல்வேறு மேடைகளிலும் இவருடைய பாடல்கள் பாடப்பெற்று வருகின்றன.

புரந்தரதாசர் (1484 - 1564)

கருநாடக சங்கீதம் என்று சொல்லுகின்ற இன்றைய இசையில் மிகவும் இன்றியமையாப் பண்டைச் சாகித்ய கர்த்தா புரந்தரதாசர் ஆவார். இவர் இறைவனடி சேர்ந்து 400 ஆண்டுகளுக்கு மேல் ஆகின்றன. புரந்தரதாசர் பெயர்

கருநாடக நாட்டில் வீடுதோறும் இன்று ஒலித்துக்கொண்டிருக்கிறது. அந்த மாநிலம் மட்டுமல்லாமல் அண்டை மாநிலங்களிலும் அவருடைய பெயர் நன்கு அறியப்பெற்றுள்ளது.

புரந்தரதாசர் கர்நாடக மாநிலம் (தற்போது மகாராஷ்டிரா) பெல்லாரி மாவட்டத்தில் புரந்தகடம் என்ற சிற்றூரில் மத்துவ பிராமண குலத்தில் வாதிப்பநாயக் கமலாம்பா ஆகியோருக்கு மகனாகப் பிறந்தார். இவருடைய இயற்பெயர் கிருஷ்ணப்பா. தன்னுடைய 16வது வயதில் சரஸ்வதிபாய் என்ற பெண்ணைத் திருமணம் செய்து கொண்டார். புரந்தரதாசர் ஒரு கருமி குணம் படைத்தவர், சரஸ்வதிபாய் தாராளமனம் கொண்டவர்.

தாய், தந்தையர் இறந்து போகவே தகப்பனாரின் தொழிலான இரத்தின வியாபாரத்தினை மேற்கொண்டார். இறைவன் இவரை ஆட்கொள்ளும் பொருட்டு ஏழைப்பிராமணன் வேடம் பூண்டு, புரந்தரதாசரின் கடைக்குச் சென்று தன் மகன் உபநயத்துக்குப் (பூணூல் விழா) பொருள் வேண்டினார். புரந்தரதாசர் அவரை விரட்டிவிட்டார்.

ஏழைப்பிராமணர் அங்கிருந்து புரந்தரதாசர் மனைவியிடம் சென்று பொருள் வேண்டத் தான் அணிந்திருந்த மூக்குத்தியைக் கழற்றிக் கொடுத்து விற்று எடுத்துக்கொள் என்று கூறினாள். பிராமணர் அதை கொண்டு சென்று புரந்தரதாசருடைய கடையிலேயே விற்பனை செய்ய முற்பட்டபோது தன் மனைவியின் மூக்குத்தியைக் கண்டுகொண்ட அவர் பிராமணனைச் சிறைபிடித்தார். வீட்டுக்குச்சென்று மனைவியிடம் வினவ இறைவனன் அருளாள் இன்னொரு மூக்குத்தியை சரஸ்வதி பெற்றிருந்தார். மீண்டும் கடைக்கு வந்து பிராமணனைப் பார்க்கும் போது அவர் மறைந்துவிட்டார். வந்தது இறைவன் என்பதை உணர்ந்து கொண்டார். இது காரைக்கால் அம்மையார் மாங்கனி பெற்ற வரலாற்றைப் போன்றே கூறப்படுவதாகும்.

கிருஷ்ணப்பா என்கிற புரந்தரதாசர் உலக வாழ்வைத் துறந்து இறைவனிடம் சேர்ந்தார். மெய்ஞானப் பொருளை மக்களுக்கு உணர்த்தி மனித இனத்தை நல்வழிப்படுத்துவதே நோக்கமாகக் கொண்டு, பக்தி ரசம் ததும்புகின்ற ஆயிரக்கணக்கான பாடல்களை இவர் பாடினார். இவர் பாடிய பாடல்கள் யாவும் தேவார நாமா (தெய்வத்தின் நாமச்சங்கீதம்) என்று பெயர்

கொள்ளப்பெற்றன. அக்காலத்தில் இவருடைய பாடல்கள் சொற்சுவையிலும், பொருட்சுவையிலும் சிறந்திருந்தன. இவை அனைத்து மக்களாலும் பாடப்பெறும் எளிமையினைக் கொண்டு இருந்தன. புரந்தர விட்டல் என்பது இவருடைய முத்திரை. மேலும் இவரின் பாடல்கள் உயர்ந்த இலக்கியத்தரம் வாய்ந்தவையாக இருந்தன.

புரந்தரதாசர் சங்கீத உலகத்துக்குச் செய்த சேவை வேறு எவர் செய்த சேவையினும் பெரிது, பெருமையுடையது. சங்கீதம் கற்போர் கற்க, எளிதாக அவர்களுக்கு உதவும் பொருட்டு இவர் அதற்கான சுராவளி, அலங்காரம், கீதம், பாயம், சூளாதி, பிரபந்தம் முதலான பலவும் அமைத்தார். இவ்வாறு இவர் கற்பதற்கான பாடல்கள் வகுத்துத் தந்தமையால் இவரைச் சங்கீத உலகத்தின் பிதாமகர் (பாட்டனார்) என்று கொண்டாடுகின்றனர். மாயாமாளவ கௌளை இராகத்தில் இசைப்பயிற்சி தொங்குவது என்ற வழக்கத்தினை இவரே தொடங்கிவைத்தார். கருநாடக சங்கீதம் இவரிடம் இருந்துதான் தொடங்குகிறது என்பர்.

தமிழகத்தில் புரந்தரதாசர்

புரந்தரதாசர் சீனிவாசப்பெருமாளை வணங்கினார். அதன் பின்னர் வேலூர் சென்று (தமிழகம்) அங்கிருந்த கேசவசுவாமி மீது பல சங்கீதங்களைப் பாடினார். அக்காலம் இவருடன் இருந்த மற்றொரு தாசர் வைகுண்டதாசர் என்ற பெயருடையவர் (தாசர் - திருமால் அடியவர்). புரந்தரதாசருடைய பாடல்கள் எளிய கன்னட மொழியில் அமைத்தவை. இவர் கையில் தம்புராவை வைத்துக்கொண்டு காலில் சதங்கை அணிந்து கொண்டு ஊர் ஊராகத் தமிழ்நாடு முழுமையும் ஆடிக்கொண்டு வந்தபோது அவருடைய பிள்ளைகள் நால்வரும் அவருடனேயே திரிந்தார்கள். அவர்கள் வரதப்பன், குருராயன், அபிநாபி, மத்வபதி என்கிற பெயருடையவர்கள். தங்கள் பெயரோடு “புண்டல விட்டலர்” என்ற சொற்களையும் சேர்த்துக்கொண்டனர். அவர்கள் பாடிய சிவ சங்கீர்த்தனங்களும் கிடைக்கின்றன. பரசு பாகவதர், அன்னப்ப பாகவதர் என்ற இருவர் இவருடைய சீடர்கள். இவர்கள் இருவரையும் இவரின் புதல்வர்கள் என்றே கூறுவார்கள். பரசு பாகவதர் இளமையில் இறந்துபட்டார். அப்போது ஓ ராமா, கிளி கூட்டை விட்டுப் பறந்து போய்விட்டது என்று ஒரு பாடல் பாடினார் என்று கூறப்பெறுகிறது.

புரந்தரதாசர் ‘இசையை இராஜசம், தாமசம், சாத்துவிகம் என்று முக்குணங்களையொட்டிப் பாகுபடுத்தி, பக்தி உணர்ச்சிகளையும், உள்ளத்திலெழும் பிற உணர்வுகளையும் வெவ்வேறு நிலையில் காட்ட இவற்றை வெவ்வேறாகப் பாகுபடுத்தினார் என்று சொல்வர், கல்யாணி, வராளி, பைரவி, சாவேரி முதலான 84 இராகங்களை இவர் பாகுபடுத்தி சங்கீர்த்தனம் செய்தார்’ என்று சொல்வதும் உண்டு.

பல்லவி அனுபல்லவி சரணம் என்ற அமைப்பில்லமையாமல் இவருடைய பாடல்கள் (சங்கீர்த்தனம்) ஒவ்வொன்றும் முழுமையாக ஒன்றுபோலவே தொடர்ந்து பாடப்பெறும். மேலும் பாடல்களில் கோகுலத்தில் பாலகிருஷ்ணனுடைய இளம் பருவ லீலைகள் மிகச்சிறப்பாகச் சொல்லப்பெறுகின்றன. புரந்தரதாசரின் குருவாகிய வியாசராசரே இவருடயை ஒப்பற்ற பெருமையை அங்கீகரித்து இவர்மீது “தாசசேந்திரே புரந்தரதாசரய்யா என்று ஒரு கிருதி பாடியுள்ளார். பெண்கள் காலையில் பள்ளியெழுச்சி பாடுவதற்காக இவர் உதய இராகங்களும் அமைத்துள்ளார். முன்கூறியது போல இசைப்பயிற்சி தொடக்கத்துக்கு ஏற்றது மாயா மாளவ கொளை என்பதனை இவரே கண்டறிந்தவராவார். புரந்தரதாசரே நேரில் வந்து தமிழகத் திருத்தலங்களைக் கண்டு பாடல்களைப் பாடியுள்ளார். இவர் தமிழில் பாடவில்லை என்றாலும் பாடல்கள் அனைத்தும் மிகுந்த சிறப்பிற்கு உரியவை. இவரின் பாடல்கள் இன்றளவும் கருநாடக இசைப்பாடல்களில் பாடப்பெறுகிறன.

ே | த்ரக்ஞர் (1620 - 1675)

இவர் ஆந்திரா மாநிலத்தில் உள்ள சித்தூர் மாவட்டம் முவ்வாபுரி என்ற சிற்றூரில் பிராமணர் குடும்பத்தில் பிறந்தார். முன்பு ஆந்திரா சித்தூர் என்பது தமிழ்நாட்டில்தான் இருந்தது என்பதனை அனைவரும் அறிவர். இவர் காமச்சுவை அதிகம் வெளிப்படுகின்ற தெலுங்குப் பதங்களை ஏராமாளமாகப் பாடியுள்ளார். ஆந்திராவிலும் தமிழ்நாட்டிலும் பெரும்புகழ் பெற்றார்.

42000க்கும் மேற்பட்ட பதங்களை தாம் பாடியிருப்பதாக ே | த்திரக்ஞர் தம்முடைய நூலொன்றில் குறிப்பிட்டுள்ளார். பதங்களை “ரக்தி” இராகத்தில் கணக்கின்றிச் செய்து பெருமைபெற்றார். இவரளவுக்கு நாயகன் - நாயகி இலட்சணங்கள் அமையுமாறு பதங்கள் செய்தவர்கள் யாருமில்லை என்று இவர்

பதங்களில் ஈடுபாடு கொண்ட தமிழ்ப் பிராமணர்கள் கூறுகிறார்கள். இவர் காலத்தில் கீர்த்தனை கிருதி என்ற பெயர்கள் அதிகம் புழக்கத்தில் வரவில்லை. ஆதலால் இவர் பாடிய அனைத்தும் பதங்களே ஆகும். பக்திப் பாடல்களும் பதங்கள் என்றே வழங்கப்பெற்றன. இவர் பாடிய அனைத்துப் பாடல்களும் கிடைக்கவில்லை. 382 பதங்கள் கிடைத்துள்ளன. அவற்றுள் 128 பதங்கள்தான் இசைக்குறிப்புகளுடன் அச்சேறியுள்ளன.

இவர் முவ்வா கோயிலின் மீது பதங்கள் பாடிக்கொண்டே கோயிலில் தங்கியிருந்தார். அக்கோயிலில் மோகனா என்ற தாசி இருந்தாள். அவள் மீது இவர் மோகம் கொண்டு தனக்கு இணங்கும்படி வற்புறுத்தினார். அவள் இணங்காமல் கோபாலன் மீது சிற்றின்பம் கலவாதவாறு பாடல்களைப் பாடினால் நான் தங்களுக்கு இணங்குகிறேன் என்றாள். மூன்று நாட்கள் அவர் பாட இவள் ஆடிவந்தாள். இவருடைய ஆற்றலைக் கண்டு வியந்து இணங்கினாள். அவரோ தாம்பாடிய உண்மையான பக்தி ஞானமுதிர்வினால் அவனை ஏற்றுக்கொள்ளாமல் அங்கிருந்து வெளிப்பட்டு பல திருத்தலங்களுக்குச் சென்று பாடியதன் காரணமாக ே | த்திரக்ஞர் என்று அழைக்கப்பட்டார் என்று கூறுவதும் உண்டு. இவ்வாறு இவர் வெளியிடங்களுக்குச் சென்ற காலத்தில் தமிழ்நாட்டுத் தலங்களெல்லாம் சுற்றி, இலங்கை கதிர்காமம் வரை சென்றார் என்று கூறுவார்கள்.

இவர் தஞ்சாவூருக்கு வருவதற்கு முன்னர் மதுரைக்குச்சென்று திருமலை நாயக்கர் (1625 - 1659) ஆதரவு பெற்று அங்கே 1000 பதங்கள் பாடினார் எனவும், பின்னரே தஞ்சைக்கு வந்தார் எனவும், விஜயரங்கன் இறந்தபின் கோல்கொண்டா சென்று அங்கிருந்த பாதுஷா மீது 2000 பதங்கள் பாடியதாகவும் சொல்கிறார்கள். தென்னாற்காடு மாவட்டத்தில் சுற்றிய காலத்தில் காஞ்சி வரதராசப் பெருமாளைப் பற்றிப் பதங்களைப் பாடியுள்ளார். இவர் பாடகராக மட்டுமின்றி சிறந்த கவிஞராகவும், இலக்கண கர்த்தாவாகவும் இருந்துள்ளார். இவருடைய காலத்தில் சில புதிய இராகங்கள் பழைய இராகங்களை ஒடுக்கிவிட்டன என்பார்கள். 'நீலாம்பரி - சாமந்தா: கானடா - பலமஞ்சரி : பிலணி - தேசாட்சி என்று சில இராகங்களின் முழுவடிவத்தை இவருடைய பதங்களில் மட்டுமே காணமுடிகிறது'[3] என்று கூறுவார்கள். சங்கித சம்பிரதாயப் பிரதரிசினீ எழுதிய சுப்பராமதீட்சிதா நாயகி நாயக பாவத்தை நன்கு விளக்கி இசைத்தன்மை குன்றாமல் பாடுவதில் இவருக்கு இணையாக

யாரும் இருந்ததில்லை. பின்னும் யாரும் வரப்போவதில்லை என்று எழுதியிருக்கிறார்.

பே | த்தர்களும் வேங்கட மகியும் ஏறக்குறைய சமகாலத்தவர்கள் இவருடைய பாடல்பெற்ற தளங்கள் ஸ்ரீரங்கம், திருவள்ளூர், காஞ்சி, சிதம்பரம், திருப்பதி, கதிர்காமம் முதலியன. இவருடைய பதங்கள் யாவும் விளம்ப கலம் ஆகவே அபிநயத்துக்குப் பெரிதும் பொருத்தமானவை. இவற்றின் உல்லாசமான நடை சிறந்த பாவ, இராக, தாள நிபுணர்களிடம் மட்டுமே காணப்படுகின்றன. இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கம் முதல் இவற்றுக்கு இருந்த சிறப்பு அல்லது தேவை பெரிதும் குறைந்துவிட்டது. இவற்றை மிகவும் உயர்த்திக்காட்டிய தனியொருவர் இசையறிஞர் வீணை தனம்பாள் என்பவராவார். அவருடைய குடும்பத்தார் அனைவரிடமும் இவற்றுக்கு நல்ல பொலிவு காணப்பட்டது.

சுவாதித்திருநாள் மன்னர் (1831 - 1846)

திருவாங்கூர் மாகாணத்தில் இராசராசவர்மா, இராணிலெட்சுமிபாய் என்பவர்களுக்கு மகனாகப் பிறந்தார் சுவாதித்திருநாள் மன்னர். இவருடைய இயற்பெயர் குலசேகரர், சுவாதித்திருநாளில் இவர் பிறந்ததன் காரணமாக அந்நாட்டு முறைப்படி சுவாதித்திருநாள் என்று பெயரிட்டு முடி சூட்டப்பெற்றார். காலம் 16.04.1813 - 25.12.1846 வரையாகும். இளமையிலேயே இவருக்கு இசையுணர்வு காணப்பெற்றது. இந்த உணர்வினைப் பேணி வளர்த்துத் தானே சாகித்யம் காணும் அளவுக்கு முன்னேற்றம் அடைந்தார். வர்ணங்கள், தில்லானா, ஜாவளி, கீர்த்தனை முதலியவற்றைச் செய்திருக்கிறார் என்பர். இவர் பெரும்பாலும் சமற்கிருத பாடல்களையே பாடியுள்ளார். சில வேளைகளில் பிறமொழிகளிலும் செய்திருக்கிறார்.

தமிழ், தெலுங்கு, கன்னடம், மலையாளம், சமற்கிருதம், ஆங்கிலம், மராத்தி, இந்தி ஆகிய மொழிகளில் புலமை பெற்றிருந்தார். 400க்கும் மேல் கிருதிகள் செய்ததாகவும் அவற்றைச் சமற்கிருதத்தில் செய்தாரெனவும் 37 மட்டும் இந்தியில் பாடினார் என்றும் சொல்லப்பெறுகிறது. தன்னுடைய தாய்மொழியான மலையாளத்தில் மிகக்குறைந்த பாடல்களே பாடியுள்ளார் என்றும் கூறப்பெறுகிறது. எனினும் தமிழில் ஒரு கீர்த்தனை கூட இவர் பாடவில்லை.

இவர் ‘அக்காலத்திலிருந்த பெரும்பான்மையான இசைவாணர்களை அழைத்துப் பாடக்கேட்டுச் சிறப்புச் செய்திருக்கிறார். அவர்களுள் மிகவும் முக்கியமானவர் பாலக்காடு பரமேசுவர பாகவதர், ஏனையோர் ஷட்கால் கோவிந்தமாரார், தஞ்சை சாரங்கி வித்துவானான சிந்தாமணி, ரவிவர்மன் தம்பி, கண்ணையா, ஹீராப்திசாஸ்திரி, மேருசாமி பாகவதர் என்போர், மேருசாமி பாகவதர் இவருடைய உபாக்கியானங்களாக காலட்சேபம் செய்யக்கேட்டு அவருடயை வெளிப்படுத்தும் ஆற்றலைப்பாராட்டி அவருக்கு கோகிலகண்ட என்ற பட்டத்தையும், சால்வையையும், 500 ரூ பரிசையும் அளித்துப் போற்றினார். இவரே திருவாங்கூர் இராஜ்ஜியத்தில் காலட்சேபத்தைப் புதிதாய்க் கொண்டுவந்து பரப்பினார்’[4] என்று சொல்லப்பெறுகிறது.

சுவாதித்திருநாள் பாடிய கீர்த்தனைகள் தமிழ்நாட்டில் குலசேகர மகாராஜா கீர்த்தனங்கள் என்ற பெயரால் பாடப்பட்டு வந்துள்ளன. அவரே அனந்தபுரம் பிரபந்தம் என்ற இலக்கியம் படைத்துள்ளார். இவர் தமிழக எல்லையில் வாழ்ந்துள்ளார் என்றாலும் ஒரு பாடல் கூட தமிழில் பாடவில்லை. 19 மொழிகள் தெரிந்தும் தமிழில் பாடக்கூடாது என்ற எண்ணமே இவர் பாடாததன் காரணமாகும். இவருடயை பாடல்கள் இன்று கதாகாலட்சேபங்களிலும் இசையரங்குகளிலும் பாடப்பெற்று வருகின்றன. ஆகவே, இவர்களுடைய பாடல்கள் அனைத்தும் இன்றளவும் தமிழ்நாட்டில் புழக்கத்தில் இருந்து வருகின்றன. வருவதோடு மட்டுமின்றி மற்ற இசைவகைகளோடும் கலப்புப் பெற்றுள்ளன என்பதும் கண்கூடு.

பிறதேசத்தவர்களின் வருகை, அவர்களில் பாடல்கள் தமிழகத்தில் பரவியதற்குப் பின்தான் கர்நாடக இசை என்று சொல்லக்கூடிய தமிழிசையில் கலப்பு ஏற்பட்டது. இதற்கு அப்பால்தான் இன்று கர்நாடக இசையுலகில் முன்னோடிகள் என்று சொல்லப்படும் தியாகராசர், முத்துச்சாமி தீட்சிதர், சியாமா சாஸ்திரிகள் போன்றோர் தெலுங்குக் கீர்த்தனைகளைப் படைத்துள்ளனர் என்பது புலனாகிறது. ‘தற்சமயம் தென்னிந்திய இசை என்று அறியப்படும் கர்நாடக இசை 12, 13, 14 நூற்றாண்டுகளில் பிரபலமாயிற்று’[5] என்று சான்றுகள் தெரிவிக்கின்றன.

தமிழ் இசையில் உலக இசையின் தாக்கமும் கலப்பு பெற்றமையும்

இசை என்பதற்கு இசையிலாளர்கள் (Musicologists) சொல்லும் விளக்கங்கள் பலவாக இருப்பினும் சமூகவியலாளர்கள் இசையை ஒரு பண்பாட்டுக் கூற்றின் வெளிப்பாடாகக் காண்கிறார்கள். 'இசை உலகப்பொதுமொழி எனும் கருத்து மிக மேலோட்டமானது. இசை என்பது ஓர் உலகப் பொதுமொழி எனும் கருத்து பரவலாகக் காணப்படுகிறது. பல்வேறு மக்கள் ஒருவரை ஒருவர் புரிந்துகொள்ள உதவும் பொதுமேடை என்று கருதப்பெறுகிறது. துரதிஷ்டவசமாக இது ஒரு பிரமையாகும். இசை மொழிகள் பல உள்ளன. பேசப்படும் மொழிகள் பல உள்ளது போல், ஓர் இசை மொழியினை நாம் அறிந்தாலன்றி நாம் அந்த இசையினைப் புரிந்து கொள்வது கடினம்'[6] என்ற கருத்து கூறப்பெறுகிறது.

இசை மொழியை அறிந்து கொள்வது பேசும் மொழியை அறிந்த கொள்வது போலாகும் என்று அலென் தனியேலு (Alian Danielou) கருத்துக்கூறுகிறார். இவர் 1907ல் பாரிஸில் பிறந்த இசையறிஞர். இந்தியாவின் புராதனப் பண்பாட்டில் ஈர்க்கப்பட்டு இந்தியாவில் வாழ்ந்து இந்திய இசை கற்றவர். நாடு சுதந்திரம் பெற்றபோது தேசிய கீதத்துக்கு இசையமைக்கக் கேட்டுக்கொள்ளப்பட்டவர்.

இசைக்கு மொழி தேவையில்லை என்ற ஒரு கருத்து இருக்கின்றது. உண்மைதான் என்றாலும் 'உணர்வுகளை வழிநடத்தும் இசைக்கு மொழி தேவையில்லை. ஆனால் உள்ளத்தை நெறிப்படுத்தும் இசைக்கு நிச்சயம் மொழி தேவை'[7] ஒரு சமூகக் குழுவில் மொழி கூட இல்லாமல் இருக்க முடியும், ஆனால் இசையில்லாத ஒரு சமூகத்தினை நினைத்துப் பார்க்கவே முடியாது.

உலக இசை

உலக இசை (World Music) என்பது மேற்கிந்திய இசையல்லாத இசையைக் குறிப்பதாக அமைகிறது. குறிப்பாக உலகின் பல பகுதிகள் நாட்டார் இசை, (Folklore) இனக்குழு (Ethnic) இசை ஆகியவற்றை குறிப்பதாகவும் உள்ளது. இது மூன்றாம் உலக நாடுகளின் மண்ணின் இசையாகவும் கொள்ளப்பெறுகிறது. மேலும் நாட்டுப்புற இனக்குழு இசையோடு

மேற்கிந்திய வெகுசன இசை வடிவங்கள் கலந்து ஒரு தனி இசை வடிவமாக அறியப்பெற்று வருகின்றது.

19ம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் 20ம் நூற்றாண்டின் தொடக்க காலத்தில் அறிவியல் தொழில் நுட்பத்துறையின் வளர்ச்சி காரணமாக ஒலிப்பதிவுத்துறை (Recording Technology) விமானப்போக்குவரத்து, தகவல் தொடர்புத்துறை ஆகியவற்றின் பயனாய் உலகக் கலைஞர்கள் இடையிலான தொடர்பும் கலந்துரையாடலும் ஏற்பட்டன. இதன் காரணமாக ஓரிடத்திலிருந்து மற்றொரு இடத்திற்குக் கருத்துக்கள், செய்திகள் போன்றவைகள் எளிதாகப் பரவின. மேலும் கலைஞர்கள் தங்களது கலையனுபவத்தினை நாடுவிட்டு நாடு சென்று நிகழ்த்திக் காட்டி பெருமை பெற்றனர். புதிய இசை வடிவங்களுடன் சேர்க்கைகளும் சோதனை முயற்சிகளும் புதிய கலந்திசை வடிவங்களுக்கு வழிவகுத்தன. இவ்வகையில் 1980களில் மேற்கிந்திய இசையுலகில் புதிய வகையிலான இசைவகைகள் தோன்றின. உலகில் தோன்றிய புதிய வகையிலான இசை வகைகளை 'உலக இசை, உலகத்துடிப்பு, உலக இணைவு என்பன அவை. வேறு சில பகுதிகளில் இன துள்ளல், ஆப்பிரிக்கத் துள்ளல், பள்ளத்தாக்கு இசை துடிப்பு வேறு சில இடங்களில் இணைய பழங்குடி, சமாதிநிலை, புதிய வயது, உலகில் எல்லா பக்கங்களிலும் சூழ்ந்தது, இன இணைவு, இன தொழில்நுட்பம், இன பழங்குடி'[8] என்றும் வழங்கப்பெற்றன. 1980களின் பிற்பகுதியில் அமெரிக்க இசைச் சந்தை பற்றி நியூஸ் வீக் இதழின் கட்டுரைப் பதிவொன்றில் மிக வேகமாக வளர்த்து வரும் இசையாக மேற்கிந்திய செவ்வியல் இசை குறிக்கப்பெற்றுள்ளது. 1980களில் உலக இசைச் சந்தையில் நுழைந்த இவ்வகை இசை 1990களின் தொடக்கத்தில் மேற்கிந்திய செவ்வியல் (Classical) ஜாஸ் (Jazz) இசைக்கு நிகரான விற்பனையை எட்டியுள்ளது. மேற்கிந்திய இசை என்பது ஒரு தனிப்பட்ட இசை வகை அல்ல பல்வேறு இசைக்கூறுகளின் ஒருங்கிணைப்பு என்றே சொல்லவேண்டியுள்ளது. மேற்கிந்திய வெகுசன இசை, செவ்வியல் அல்லாத ஆங்கிலம் பேசாத நாடுகளின் இசைக் குறிப்பதாகவும் இதனைச் சொல்லலாம். இசைச் சந்தையைப் பொறுத்த அளவில் உலக இசை (World Music) என்பது நாட்டார் இசையை இட்டு நிரப்புவதாக அமைந்துள்ளது. ஜப்பானிய கோடோ (koto) இசை திபெத்திய மந்திரங்கள், பல்கேரியாவின் நாட்டார் இசை மத்திய கிழக்கு நாடுகள் ஆப்பிரிக்கா, ஆசியா மறறும் மத்திய

தென் அமெரிக்கா நாடுகளின் நாட்டுப்புற பழங்குடியிசை ஆகியவற்றையும் இதில் அடங்கும்.

தமிழிசையில் உலக இசை கலத்தல்

கிழக்கிந்திய கம்பெனிகள் வருகையில் ஒரு சில மாற்றங்கள் தோன்றின. அன்றுவரை ஆங்கிலம் அறியாத இந்தியர்கள் ஆங்கில மொழி கற்க நேர்ந்தது. புதுமையை அனைவரும் விரும்பும் விதமாக ஆங்கிலப் பாடல்களைக் கேட்கும் நிலையும் அவற்றை வாயில் முணுமுணுக்கும் பழக்கமும் ஏற்பட்டது. இதுவே தொடர்ச்சியாகிக் காலப்போக்கில் 1980களில் தோன்றிய புதிய இசை வகைகளுக்கு மூல காரணமாக இருந்தது. அன்றிருந்த உலகமயமாக்கல் சூழ்நிலைதான் என்று சொல்ல வேண்டும். 1980களில் மேற்குச் சூழலில் உருவான இவ்விசையமைப்பு 1990களில் தமிழ் சினிமா இசைக்குள் பெரும் தாக்கத்தினை ஏற்படுத்தியது.

இந்தியப் பண்பாட்டில் கலப்பிசை தோன்றிடினும் மாறாதிருக்கும் ஒரே அம்சம் குரலிசை (Vocal style) மட்டுமே ஆகும். மேற்கிந்திய நாடுகளின் இசை வகைகளின் ஜாஸ், ராக் அன் ரோல், பாப் வகைகளின் தாக்கம் இருப்பினும் தமிழ் திரையிசையின் அடிப்படை அடையாளத்தினை முற்றிலுமாகத் தகர்த்துவிடவில்லை. ‘விஸ்வநாதன் வேலை வேண்டும் (படம் : காதலிக்க நேரமில்லை) எனும் பாடலில் 70களிலும், 80களில் ரம்பம்பம் ஆரம்பம் (படம் : மைக்கேல் மதன காமராசன்) பாடல்களும் பிரபலமாக விளங்கியவை. இவ்விரு பாடல்களும் இரு வேறு காலகட்டங்களில் இரு வேறு இசை அமைப்பாளர்களால் இசையமைக்கப்பட்டவை. ஆனால் அதன் அடிப்படை மெட்டு ஏதோவொரு வகையில் தமிழ் அடையாளத்தோடு தொடர்புடையதாக இருந்தது. ஆனால் 90களுக்குப் பிந்தைய சூழல் உலகின் பல மூலைகளிலிருந்தும் பெறப்பட்ட நாட்டார் மற்றும் செவ்விசை துணுக்குள் (Samples) நேரடியாகப் பதிவு செய்யப்பட்ட இயற்கை ஒலிகள், தாளக் கோர்வைகள் ஆகியவை இசையமைப்பாளர்களுக்கு கணினித் தொழில் நுட்பத்தின் உதவியோடு கிடைக்கப்பெற்றன’[9]. ஆதலால் இதன் தாக்கம் புது வகையான இசையை உருவாக்கியது.

இசையை ஒரு பண்பாட்டுக் கூறாக அடையாளப்படுத்தும்போது ஏறத்தாழ 4,634 சமூகங்கள் இந்தியாவில் இருப்பதாக இந்திய மானிடவியல் அளவை

அமைப்பு (Anthrobiological survey of India) கணக்கிட்டுள்ளது. இந்தியா போன்ற பண்டைத்துவம் கொண்ட பண்பாடுகள் உள்ள பல்வேறு மொழி, இன, பிராந்திய மக்கள் கூட்டம் வாழும் ஒரு தேசத்தினை ஒரே விதமான இசையால் ஈர்த்துவிட முடியும் என்பது ஆய்வுக்குரியது. பொதுவாகவே உணவு, உடையைப் போல ஏனைய பண்பாட்டுக் கூறுகளிலும், இசையிலும் அது நிகழ்த்து முறையிலும், ராக தாள முறைகளிலும் தனித்துவமான கூறுகள் இருப்பது இயற்கை. ஆனால் புதுமையான ஒன்றினை வியப்புடன் பார்ப்பதில் அனைவரும் ஆர்வம் காட்டுவார்கள் என்பது உண்மை. அந்த வகையில் தமிழில் கலப்பிசை தோன்றிவிட்டது.

இளையராசாவால் இசையமைக்கப்பெற்ற கிழக்கு வாசல் திரைப்படத்தின் 'வீட்டுக்கு வீட்டுக்கு வாசப்படி வேணும்' என்ற பாடல் கிராமிய இசையை அடியொற்றி அமைக்கப்பெற்றிருக்கிறது. அதில் அடுத்ததாக வரும் (BGM) இடை இசையில் (சரணத்திற்கு முன்பகுதி) தென்னாப்பிரிக்கர்களின் நாட்டுப்புற இசைச் சாயலை அறிமுகம் செய்கிறார் இளையராசா. இன்றைய நவீன உலகில் கிராமப்புறங்களில் கூட திருத்தப்படாத புருவங்களைக் கொண்ட பெண்களைப் பார்ப்பது அரிதாகிவிட்டது. அதுபோல வெளிநாட்டு மோகத்தின் காரணமாக தலை அலங்காரம் ஆண்களிடம் நாளொரு மேனியும் பொழுதொரு வண்ணமுமாக மாறிக்கொண்டு வருகிறது. அதுபோல புதுமையை விரும்பியதன் காரணமாகக் கலப்பிசை தோன்றியது.

இந்நாளில் இசை உருவாக்கம் என்பது முழுக்க முழுக்கத் தொழில்நுட்பம் சார்ந்ததாகவே உள்ளது. இசையமைப்பாளர் என்பவர் மெட்டுப்போடத்தெரிந்த ஒரு படைப்பாளியல்ல. 1980களோடு அந்த முறை முடிவுக்கு வந்தது. இப்போது இசையமைப்பாளர்கள் என்பவர்கள் மின்னணுச் சாவிப்பலகைகளை கணினியோடு இயக்கத் தெரிந்த ஒரு தொழில் நுட்ப வல்லுநராக இருக்க வேண்டும். இதில் ஒலிப்பொறியியல் (Sound Engineering) ஒரு இன்றியமையா நுட்பமாக உள்ளது. லட்சக்கணக்கான விலைமதிப்புள்ள சாவிப்பலகைகள் (Keyboards), கணினிகள் (Computers), ஒலிபெருக்கிகள் (Monitors), ஒலி வாங்கிகள் (Microphones), இன்னபிற சாதனங்கள் இல்லாமல் மேடையில் தாளம் தட்டி வெறும் தோற்கருவிகள்,

துளைக்கருவிகள், தந்திக்கருவிகளை மட்டும் வைத்துக்கொண்டு இசையமைப்பது என்பது இயலாத செயலாகும்.

தமிழ் இசையில் உலக இசையின் தாக்கம் ஏற்பட்டதன் நோக்கமும் காரணமும்

மனித மனம் புதுமைக்கு அடிமையாவது இயல்பு. அதோடு அந்தப்புதுமை அதீதமான விளம்பரங்களோடு வெளிப்படுத்தப்பெற்றால் சொல்ல வேண்டியதில்லை. அதுபோலதான் புதுமையின் காரணமாகத் தாக்கம் ஏற்பட்டுள்ளது. ஒலிப்பதிவு என்ற முறை கண்டுபிடிக்கப்பட்டதன் விளைவாக அதனைக் கொண்டு தொழில் நடத்தி இலாபம் சம்பாதிக்கும் கம்பெனிகள் முக்கியமான காரணமாகும். இசைக்கு எல்லா உயிர்களும் மயங்கும் என்ற உண்மையை அறிந்தவர்கள் புதிய வியூகங்களை வகுத்தார்கள்.

இலண்டனில் மதுவிடுதி ஒன்றில் 1987ஆம் ஆண்டு 23 பிரதிநிதிகள் கூட்டம் நடைபெற்றது. இவர்கள் இசைவாணர்கள் அல்ல. முன்னணி ஒலி நாடக நிறுவனத்தார்கள். வளர்ந்து வரும் இசைச் சந்தையை விரிவுபடுத்துவது எப்படி என்று விவாதித்தனர். மேலும் ஒலிநாடாக்களை எப்படி வகைப்படுத்துவது என்றும் விவாதிக்கப்பெற்று இசைக்கலைஞர்கள் அல்லாத இசை வியாபாரிகள் சேர்ந்து உலக இசை (World Music) என்ற சொல்லினை உருவாக்கினார்கள்.

இந்த வகைப்பாடு இன்று உலகில் உள்ள அனைத்து இசைவாணர்கள் விமர்சகர்கள், ஆய்வாளர்கள், பொதுமக்கள் அனைவராலும் பின்பற்றப் பெற்று வருகிறது. முதலாளித்துவப் பொருளாதாரத்தில் 1980களுக்குப் பின் முதலாலியம், கலைகள், பண்பாடுகள், பாரம்பரியங்கள், உறவுகள், அந்தரங்கங்கள், அதிசயங்கள் போன்ற அனைத்தினையும் பண்டமாக்கி விற்கத் தலைப்பட்டதன் விளைவே கலப்பிசை தோன்றியதற்கான காரணமாகும். இசை என்னும் கலையைச் சந்தைக்குக் கொண்டு வரவேண்டுமென்றால், பாரம்பரிய நாட்டார் கலைஞர்களைக் கண்டறிந்து ஒலிப்பதிவு செய்து ஒலி நாடாக்களாக ஒலிப்பேழைகளாக உருவாக்க வேண்டியது இன்றியமையாதது. மேலும் அதனை விளம்பரப்படுத்துவது விற்பனை செய்வது ஆகியன தேவை. இதனை நிறுவனங்கள் செய்தன.

ஓர் இசையைப் பதிவு செய்கிற போது தொழில் நுட்பம் சார்ந்த தேவை என்பது இன்றியமையாதது. அதோடு பதிவு செய்யப்பெற்ற இது கேட்கப்படுதல், நேர்த்தி போன்ற செயல்களில் கவனம் தேவைப்படுகிறது. இவற்றினை மையமாகக் கொண்டு சுமார் 400க்கும் மேற்பட்ட நிறுவனங்கள் புதிய இசைத் தொழில்நுட்பச் சாதனங்களைத் தயாரிப்பதில் தங்களை ஈடுபடுத்திக் கொண்டன. அவற்றுள் ஜேபிஎல், ஏகேஜி, கேஆர்கே, சிபிஐ, எஸ்கேபி, சோனி, யமஹா, கார்க், டெனான், ஸ்டெய்பெர்ஜ், ∴பாஸ்டெக்ஸ், டாஸ்கான் (JBL, AKG, KRK, CBI, SKB, Sony, Yamaha, Korg, Denon, Steiberg, Fostex, Tascan) ஆகிய அமெரிக்கா, ஜப்பான், ஜெர்மனி, பிரிட்டன், கனடா நாடுகளைச் சார்ந்த முன்னனி நிறுவனங்கள் களத்தில் இறங்கின. இவ்வாறு தொழில்நுட்ப சாதனங்களை உருவாக்குகின்ற போது அவற்றின் தேவையை மக்களிடம், குறிப்பாகக் கலைஞர்களிடம் கலப்பிசை கொண்டு சென்றது.

1980க்குப் பிறகு செயற்கைக்கோள் அலைவரிசை, தொலைக்காட்சி சாதனங்கள், ஹாலிவுட் படங்கள் போன்றவை தமிழகத்தினை முற்றுகை இட்டன. ஆங்கிலப் படங்களின் நேரடி மொழிமாற்றம், ஒரு புதிய வகைச் சுவையை மக்கள் மனதில் ஏற்படுத்தியது. புதுமையான கதையமைப்புகள், ஒப்பனைகள், ஒலி - ஒளி ஆகியவற்றில் இருக்கும் துல்லியத்தன்மை போன்றன மக்களை ஈர்த்ததுடன் மக்கள் மனதில் நிலையான இடத்தினைப் பெற்றன.

ஆர்வமூட்டும் சமகாலப்பிரச்சனை, போர், கலவரம், வன்முறை, புதிய காட்சிகள், பிரிவு, இழப்பு, காதல், இறப்பு போன்ற உணர்ச்சிகளைத் தூண்டக்கூடிய திரைப்படங்கள் பெருகின. இதனைக் கண்ட பார்வையாளர்கள் இத்தகைய படங்களையும், இசைக்கலையையும் வரவேற்றனர். கிழக்கிந்திய கம்பெனியார் எவ்வாறு வாணிபப்பொருட்டு இந்தியாவிற்குள் புகுந்தார்களே அதுபோல மேற்கிந்திய இசையானது வணிபத்தினை, வியாபாரச் சந்தையை மையமாகக் கொண்டு தமிழகத்தில் நுழைந்து இன்றளவும் நிலைத்து இருக்கின்றது.

உலக நாடுகளில் தமிழர் இசை

இந்தியர்கள் இசைக்கலையுடன் பூர்வீக எகிப்திய இசைக்கலை நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டிருப்பதாகத் தெரிகிறது. தமிழ்நாட்டிலிருந்த யாழ் வகைகளைப் போலவே எகிப்து நாட்டிலும் நரம்பு வேறுபாடு உடைய யாழ்கள்

இருந்துள்ளன. தமிழ் இலக்கியங்களில் யாழ் வருணிக்கப்பட்டு இருப்பது போல எகிப்திய யாழ்களும், அழகிய வடிவம் உடையனவாக அமைக்கப்பட்டு சிவப்புத் தோல் உறையால் போர்த்தப்பெற்றிருந்தன. சுமார் 3000 ஆண்டுகளுக்கு முன் “தீப்ஸ்” (Thebes) என்ற எகிப்திய நகரத்தில் இருந்த மகான்களின் கல்லறைகளில் யாழ் போன்ற இசைக்கருவிகள் கண்டுபிடிக்கப்பெற்றன. இவ்விசைக் கருவிகள் பெரும்பாலும் ஏழு நரம்புகளை உடையனவாக இருந்தன. 21 நரம்புகளை உழைய ஓர் எகிப்திய யாழ் பிரான்ஸ் (France) தேசத்துத் தலைநகரான “பாரீஸ்” (Paris) நகரில் உள்ள பொருட்காட்சி சாலையில் வைக்கப்பெற்றுள்ளது.

தீப்ஸ் மன்னர்களின் கல்லறைகளின் சுவர்களில் ஆண்களும் பெண்களும் யாழை மீட்டி வாசிக்கும் பாவணையால் தீட்டப்பெற்ற பல படங்கள் காணப்பெறுகின்றன. யாழ் வாசிக்கும் ஒருவன் சிகப்புக் கறையுடைய ஓர் ஆடையை உடுத்தியிருப்பதாகப் படம் வரையப்பெற்றுள்ளது. அப்படி வண்ணம் தேய்க்கும் கலை தொடக்க காலத்தில் தமிழ்நாட்டில் தான் இருந்தது என்பது வரலாற்று உண்மை.

மேற்கூறிய படங்களில் யாழைத் தவிர முழவு, குழல், கஞ்சதாளம் முதலிய இசைக்கருவிகளும் வரையப்பெற்றுள்ளன. கம்போடியா, சம்பா, பிலிப்பைன்ஸ், சீனா, ஜாவா, பர்மா, இந்தோனேசியா, ஆஸ்திரியா, கிழக்கு ஐரோப்பா, ஜப்பான், ஆப்பிரிக்கா, அமெரிக்கா, இத்தாலி ஆகிய நாடுகளுடன் தொடர்பு கொண்டு அங்கும் பயன்பாட்டில் இருந்து வந்துள்ளது.

ஐரோப்பா தன்னுடைய இசையின் அடித்தளத்திற்கு இந்தியாவிற்குக் கடமைப்பட்டுள்ளது. ச ரி க ம ப த நி என்ற ஸ்வரப் பெயர்கள், இசைக்குறியீடுகள் ஆகியவை பெர்ஷியா (Persia) அரேபியா (Arabia) வழியாக ஐரோப்பாவிற்குச் சென்று பதினொன்றாவது நூற்றாண்டில் இத்தாலியைச் சேர்ந்த குய்டோடி - அரெஜ்ஜோ என்பவரால் அங்கு புகுத்தப்பெற்றது. இவ்வாறு உலகின் பல நாடுகளிலும் தமிழர் இசையினுடைய எச்சம் இன்றளவும் இருந்து வருகின்றது.

நாட்டுப்புற இசை

உலகில் உள்ள காவியங்கள் அனைத்தும் இசையை மையமாகக் கொண்டே எழுந்துள்ளன. இசையின்றி இலக்கியமில்லை என்கின்ற கருத்து தமிழ் உலகிற்குப் பொருந்தும், சேக்சுபியரின் நாடகங்கள், மில்டனின் காவியங்கள் போன்றவையும் இசையுடன் புணர்ந்தவையே. கி.பி.15, 16ஆம் நூற்றாண்டுகளில் உரைநடை வளர்ச்சி பெறும் போதுதான் இசை தனித்த ஒரு துறையாகவும் இலக்கியம் ஒரு தனித்த துறையாகவும் பிரிந்து வளரத்தொடங்கியன. அரிஸ்டாட்டில் காவியம் படைக்க எழுதிய இலக்கணங்கள் யாவும் நாடகம் படைக்கவும் உரிய இலக்கணங்களாக இருந்துள்ளன. உலகில் உண்டான காவியங்கள் யாவும் நாடக வடிவம் பெற்றன. காரணம் காவியங்கள் அனைத்தும் இசை பாட்டு என அமைந்திருந்தன. தமிழ்ச்சூழலில் 19ஆம் நூற்றாண்டு காலத்தில் வெளியான 'பிரதாப முதலியார் சரித்திரம்' நாவல் என்னும் வடிவம் கொண்டு வரும் போதே உரைநடை இலக்கியம் தனித்துவம் பெறுகிறது.

உலகெங்கிலும் நாட்டுப்புறமக்கள் தங்களுக்கென்று ஒருவகை இசை முறைகளை அழியாது காத்து வருகின்றனர். அவை இயல்பான இசை நுட்பமும், இயற்கையான சொல்லொலி நயமும், சிறப்பான கருத்து வளமும் கொண்டு விளங்குகிறன. மனிதனின் உண்மையான உணர்வுகளைக் கொப்பளிக்கும் அமுதகலையானது இனிய இசையாக வெளிப்பட்டு நாட்டுப்புறப்பாடல்களாக உருவாகியுள்ளன. வாழ்வின் பல்வேறு நிலைகளும் பாடல்களுள் விளக்கப்பெறுகின்றன. அவை உணர்வின் ஊற்றுக் கலன்கள், எண்ணங்களின் எழிலோவியங்கள், மனக்கருத்தின் புறப்பாடுகள், மனித உணர்ச்சிகளின் வடிகலன்கள், இயல்பாகவும் இயற்கையாகவும் எழும் இலக்கியங்கள், அதில் அன்பு தவழும், காதல் மிதக்கும், வம்பு துடிக்கும் இன்பம் இனிக்கும், துன்பம் துவழும், அனைத்துக்கும் மேலாக இனிமை வற்றாது சுரக்கும்.

இசையை இரண்டு வகைகளாகப் பிரிக்கலாம். ஒன்று விதிகளுக்கு உட்பட்டு வெளிப்படும் இசை. மற்றொன்று இயல்பாகப் பாயும் எளிமையான இசை. முன்னது கட்டுப்பாடுகளைக் கொண்டது. பின்னது மன இயல்புக்குத் தக்கவாறு அமைவது. ஆனால் இரண்டிலும் இனிமை உண்டு. 'நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் உண்மை உணர்வுகளுக்கு இசை வடிவம் தருவன. கலைஞர்களின்

இசையில் உணர்வுகள் தோன்றும் முன்னதில் உணர்விற்கும், பின்னதில் இசைக்கும் சிறப்பம்சங்கள் தரப்படும். ஆனால் இரண்டிலும் உணர்வும் இசையும் உள்ளன'[10] என்பது திண்ணம்.

நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

உலகில் முதலில் தோன்றியது ஒலி அதற்கு அப்பால் தோன்றியது மொழி. ஒலி தோன்றும் போதே இசை உருவாகியது என்பது அறிஞர்களின் கருத்து. அந்த வகையில் நாட்டுப்புற பாடல்களின் தோற்றம் பற்றிக் காலவரையறை செய்வது என்பது இயலாத ஒன்று. நாட்டுப்புற இசை வாய்மொழி இலக்கியமாக வளர்ந்தது இன்றும் வளர்ந்து கொண்டு இருக்கிறது.

ஆதி காலத்தில் எழுத்துக் கண்டுபிடிக்கப்படவில்லை. படிப்பு இல்லை. மக்கள் இயற்கை வாழ்க்கையை இசையுடன் கொண்டிருந்தனர். அவர்கள் உழைப்பின் களைப்பை மறப்பதற்கும், பெற்ற வெற்றியைக் கொண்டாடுவதற்கும் எழுப்பிய ஓசைகள், பாடல்களை காலங்காலமாக ஒருவர் பாட மற்றவர்கள் கேட்டும் தூரத்தில் இருந்து பாடினார்கள். அவை வழிவழியாக வளர்ந்து வந்தன. தமிழருடைய சங்க இலக்கியங்கள், வேதங்கள் மகாபாரதம், இராமாயணம் போன்ற இலக்கியங்களெல்லாம் செவிநுகர் கனிகளாக வளர்ந்தவையாகும். ஆனால் நாட்டுப்புறப்பாடல்கள் எழுத்து வடிவம் பெறாமல் வாய்மொழியாகவே வளாந்த காரணத்தால் பாடியவர்களின் கற்பனையும் கலந்தது. எனவே தான் பாட பேதங்கள் மிகுந்துள்ளன. இப்பாடல்கள் அவை எழுந்த மக்களின் வாழ்க்கையோடு பிறந்த சொல்லொலிகள், காலப்போக்கில் கற்றவர்கள் அந்தப் பாடல்களுக்கு மெருகு தீட்டிச் செம்மைப்படுத்தினார்கள். அவற்றினால் புலவர்களின் கைவண்ணம் எந்த அளவுக்கு இடம் பெற்றதோ அந்த அளவுக்கு அவை உயர்குடி மக்களின் இலக்கியமாக மாறின. அதே வேளையில் பாமர மக்களின் இதய அவலங்களின் வெளிப்பாடாக நாட்டுப்புறப்பாடல்கள் உருவாகிக் கொண்டே இருந்தன. அவைகள் மலையிலிருந்து தானே பெருக்கெடுத்து ஓடும் அருவிகளாக மக்களிடையே வழங்கி வந்தன.

உலகில் இலக்கியங்களில் மிகப்பழமையானவை சங்க இலக்கியங்கள் அவற்றுக்கு முன்பே நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் இருந்தன என்பதனை தொல்காப்பியம் "பண்ணத்தி" என்று சொல்லின் மூலமாக எடுத்துத் தருகின்றது.

பண்+நத்தி - பண் - இசை, நத்தி விரும்பி என்று பொருள் தெளிவும் தொடர்பும் இல்லாமல் ஓசை நயம் தளமும் பொலிய அமைவது பண்ணத்தி என்று தொல்காப்பியம் கூறுகின்றது.

பண்ணை உடையது பண்ணத்தி என்பதாகும். இலக்கிய வடிவான பாட்டுக்களுடன் கலந்த பொருளையே பாடுவர். அவ்வாறு பாடும் இசையை சிற்றிசை, பேரிசை என வகைப்படுத்தி இணைத்துள்ளனர். இவை நாட்டுப்புறப்பாட்டுகள் என்பதையே சொல்லாமல் சொல்கிறார் தொல்காப்பியர்.

“பாட்டைக் கலந்த பொருள் வாகி
பாட்டின் இயல் பண்ணத்தி இயல்பே”
(தொல். 173)

பழம் பாட்டினுடு கலந்த பொருளே பாட்டும் உரையும் கலந்து செய்யப்படுவது பண்ணத்தியாகும். மெய் வழக்கில்லாத புறவழக்கத்தினையும் எழுத்துப் பயிற்சி இல்லாத புற உறுப்பு பொருள்களையும் பண்ணத்தி என்பர். அவையாவன, மடையும் வஞ்சிப்பாட்டு, மோதிரப்பாட்டு, கடக்ண்டு முதலியன என்று தொல்காப்பியம் கூறுகின்றது.

நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் மக்களின் எதார்த்தங்களை எளிதாகப் படம் பிடித்துக் காட்டும் காலக்கண்ணாடிகளாகின்றன. பெரும்பாலும் இவை உழைப்போடு தொடர்புடையவை. நடவுப்பாட்டு, உழவுப்பாட்டு, ஏற்றப்பாட்டு, தாலாட்டு, காதல்பாட்டு, கும்மி, அம்மானை என்று பல்வேறு வகைகளாக உள்ளன.

நாட்டுப்புற இசையின் தன்மைகள்

ஒவ்வொரு நாட்டுக்கும் ஒவ்வொரு மொழி பேசுவோருக்குமிடையே அந்தந்த மன்னனின் இசையான நாட்டுப்புற இசை உண்டு. அதுபோல செவ்வியல் இசைக்கலையும் விளக்கும். ‘செவ்வியல் கலை வடிவங்கள் எவையாயினும் அவை அந்தந்த மண்ணின் கலை வடிவங்களாக நாட்டுப்புறக் கலைக் கூறுகளிலிருந்து நாளொருமேனியும் பொழுதொரு வண்ணமுமாக மனித முயற்சியின் உழைப்பால் உருவாக்கப்பட்டவையே என்பதில் ஐயமில்லை’[11]

தமிழ்நாட்டில் நாட்டுப்புற இசை நீண்ட காலமாகத் தீண்டத்தகாததாகக் கருதப்பட்டு வந்தது. அது சங்க இலக்கியத்தில் கலித்தொகை, பரிபாடல் போன்றவற்றில் தலையெடுக்க முயன்றது. பின்னர் பக்தி இலக்கியங்களிலும், சிற்றிலக்கியங்களிலும் (குற்றாலக்குறவஞ்சி, முக்கூடற்பள்ளு) இது வெளிப்படையாகத் தொடர்ந்தது எனினும் அவ்வெளிப்பாடுகளை முயற்சிகளை மழுங்கடிக்கத் தமிழ்ப் பண்டிதர்கள் சிலர் தலைப்பட்டனர், சாஸ்திரிய சங்கீத விற்பனர் சிலரும் கிராமிய இசையைத் தீண்டத்தகாததாக ஒதுக்கி வைத்தனர்.

திறந்த வெளியில் நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் பாடப்பெறுதலால் உரத்த ஒலியினை இது பெற்றிருக்கும். இசைக்கருவிகளின் ஒலியும் அதிக ஒலியுடையதாய்க் காணப்பெறும். இசையைப் பாடுவோர், இசைப்போர் என இரு வகையினர் உள்ள காலகட்டத்தில் கமகம் செய்து குரல் ஆலாபனை செய்து அழகுபடுத்தி இசைக்கும் பண்பு செவ்வியல் இசையில் உண்டு. ஆனால் நாட்டுப்புறப்பாடல்களால் பிறர் இரசிக்க வேண்டும் என்பதனை விட அவர்தம் தொழில் பாட்டுடன் கலந்த பாடல் இசையாக அமைந்துவிடுகிறது. ‘கமகம் செய்து பாடுதல் குரல் ஆலாபனை செய்து பாடுதல் போன்ற அழகுபடுத்தும் போக்குகள் நாட்டுப்புற இசைஞர்களிடம் இல்லை. உரத்த குரலில் இசைப்பதால் கமகம் செய்து பாட வாய்ப்பிராது என்பதும்’[12] இங்கு எண்ணுதற்குரியது. நாட்டுப்புறப்பாடல்களில் பகலுக்குரிய இராகம், இரவுக்குரியராகம், மாலைப்பொழுதில் பாடக்கூடிய இராகம் என்ற வரையறை செவ்வியல் இசையில் இருப்பது போல் இல்லை. உழைப்பின் வாயிலாக எழும் உணர்ச்சி ஓசையே இசையாகிறது

நாட்டுப்புற இசை அமைப்பு முறை

நாட்டுப்புற இசையில் தனித்தனியான மெட்டுக்கள் வழிவழியாக இருந்து வருகின்றன. வட்டாரத்திற்கு வட்டாரம் இவை வேறுபடுகின்றன. மண்ணின் இசை வகைகளை நிலங்களின் அடிப்படையில் பாகுபடுத்தி பார்க்க முடியும். அதாவது அந்தந்த நிலத் தன்மைகளின் தொழில் செயற்பாட்டிற்கேற்ப இசைப்பாடல்கள் அமைகின்றன. தில்லேலே, ஏலேலோ, சிங்கிடிச்சிக்கா, டோமா என்பன போன்ற பொருளற்ற சொற்கள் ஓலிக்கூட்டத்தை ஓசை அமைப்பு எனலாம். ஒழுங்குபட்ட ஓசையுடைய பொருளற்ற ஒலிக்கூட்டத்தை இசை ஒலிகள் என்றும் இசைக்குறிப்புகள் என்றும் கூறலாம். முறையான செவ்விசை வரையறுக்கப்பட்ட விதிகளுக்குட்பட்டே பாடவேண்டியுள்ளது. இதனால் இராக

ஆலாபன செய்வதற்குக் கூட குறைந்த அளவே வாய்ப்பு உள்ளது. இது போலவே சில நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் மெட்டுக்களுக்கும் வரையறுக்கப்பெற்ற சில விதிமுறைகள் உள்ளன. பல நாட்டுப்புற மெட்டுக்கள் எந்தவொரு இராகத்தையும் குறிப்பதாக இல்லை. இருந்தாலும் இவற்றையும் சில வரையறைகளுக்குட்பட்டே ஆலாபனை செய்ய வேண்டியுள்ளது. ‘பொதுவாக நாட்டுப்புறப்பாடல்களில் காணப்படும் மெட்டுக்கள் எந்தவொரு குறிப்பிட்ட இராகத்தின் தன்மையும் காட்டாமல் இரண்டு அல்லது இரண்டிற்கு மேற்பட்ட இராகங்களில் தன்மைகளைக் கொண்டுள்ளனவாக உள்ளன. காவடிச் சிந்து தெம்மாங்கு போன்ற நாட்டுப்புற மெட்டுக்கள் இவ்வகையில் அடங்குவனவாகும்’[13].

நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் இசைநயம்

பண்ணுடன் அமைவது இசைப்பாடல். நாட்டுப்புற மக்கள் பாடுவது ஒரு வகையான இசைப்பாடல்கள். ஆகவே அவற்றில் உறுதியாகப் பண்ணமைந்து காணப்படும். ஆய்வு அறிஞரும், இசைக்கலை வல்லுநரும் நாட்டுப்புறப் பாடல்களைக் கேட்டு அவற்றின் பண்ணமைப்பு பற்றி அறிய முயல்கின்றனர். தமிழர் வளர்ந்த அழகுக்கலைகள் எனும் நூலில் மயிலை சினி வேங்கடசாமி அவர்கள் தமிழ்ப் பாவகைகளை இசையோடு பொருத்திப் பார்த்துள்ள தமிழ் மரபினைச் சுட்டிக்காட்டுவார்.

”வெண்பா - சங்கராபரணம்
கலிப்பா - பந்துவராளி
தாழிசை - தோடி”[14]

தமிழர்கள் திசைகள் ஒவ்வொன்றிற்கும் இசைவகைப்படுத்திப் பார்த்துள்ளனர். நரம்புகளிலிருந்து குறிஞ்சிப்பாடி (திருமுருகாற்றுப்படை), நுந்தொடைச் செவ்வழிப் பாலையிசை யொழிஇப் (சிலம்பு) குறிஞ்சியாழ், குறிஞ்சிப்பண், பாலையாழ் என்று இலக்கியம் இசையொடு பொருந்தியதாகும். தொல்காப்பியச் செய்யுளியலில் வண்ணம் பற்றிக் கூறுகிறார். மாதவி ஆடிய பதினோரு ஆடலும் இசையோடு புணர்ந்தவை. உலகில் எங்குமில்லாத ஒரு வழக்கத்தைப் பார்ப்பனியக் கலாச்சாரம் விதைத்தது. ஆட்டத்தை விட்டுவிட்டு மெய்ப்பாடு இல்லாத வெறுமனே ஆன இசையை அமர்ந்து கொண்டே பாடச்செய்தனர். இந்தியாவில் மட்டுமே உட்கார்ந்து பாடும் பழக்கத்தைக் காணமுடிந்தது. ஆட்டம் பாட்டு என்பது நாணயத்தின் இரு பக்கங்கள் ஆகும்.

அதுபோல் தமிழ் இலக்கியம் இசையோடு புணர்ந்து வந்துள்ளது. ஆகவே நாட்டுப்புற இசை என்பது ஆடலுடன் கூடிய ஒன்று என்பதை அறிய முடிகின்றது.

பல்வேறு அறிஞர்கள் நாட்டுப்புற இசை உத்திமுறைகளைச் செவ்வியல் இசையோடு ஒப்பிட்டு ஆராய்ந்துள்ளனர். அவர்கள் கண்ட உண்மைகளின்படி தோடி, புன்னகவராளி போன்ற இராகங்களுக்கு வித்தாக அமைகிற ஒரு பண் தமிழகத்து நாட்டுப்புறப்பாடல்களிலே மிகவும் முக்கியமான இசை வடிவமாகத் திகழ்கிறது என்பது மீ.ப. சோமு என்கிற இசையறிஞர் கருத்து. ‘இந்த இரண்டு ராகங்களும் பல நூறு ஆண்டுகளாகத் தமிழகத்தின் நாட்டுப்புறங்களிலே மக்களின் நாவின் இன்னொலியோடு நடனமாடி வந்திருப்பது மிகத்தெளிவாகத் தெரிவதாகக் கூறுகிறார்’[15]. மேலும் ‘செஞ்சுருட்டி ஆனந்த பைரவி - மாயாமாளவ கௌளை, கொளிபந்து, நாதமாக்கிரிய, சக்கரவாக, சௌராஷ்டிரம், ஆஹிரி, சாமா ராகம், இச்சிச்சி, ஸ்ரீராகம் ஆகியவையும் நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் ஒலிப்பதாயும் தெரிவிக்கிறார்’[16]. தாலாட்டுப் பாடல்கள் நீலாம்பரி இசையில் பாடப்பெறுவது பொதுவான வழக்கு. அந்த ராகத்துக்குப் பொருந்துமாறு இன்றும் நாட்டுப்புறத் தாய்மார்களின் தாலாட்டுப் பாடல்களைக் கேட்கமுடிகின்றது. காவடிப் பாட்டு ஆனந்த பைரவியில் அமையும். காவடிச் சிந்து பல ராகங்களில் பாடப்பெறுவதாகும். ஆனந்த பைரவி சிறப்பாக அமைவதைப் பார்க்கலாம். கரக ஆட்டப் பாடல்கள் பெரும்பாலும் நாதமாக் கிரியை, காம்போதி, கல்யாணி ஆகிய ராகங்களில் பொருந்துகின்றன. ஊசல் பாடல்களை நவரோசு இராகத்தில் மிகுதியாகப் பாடுகின்றனர்.

நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் வகைகள்

தொட்டில் முதற்கொண்டு சுடுகாடு வரை பல்வேறு வகைகளில் பல்வேறு தருணங்களில் நாட்டுப்புறப்பாடல்கள் பாடப்பெறுகின்றன. தாலாட்டுப் பாடலைப் பொறுத்தவரையில், குழந்தை வளர்ச்சி நிலை, விளையாட்டு போன்றவற்றினை அடியொற்றி அமைந்திருக்கும். இறப்புச் சடங்குகளில் ஒப்பாரி, மாரடிப்புப் பாட்டு ஆகியன பாடப்பெறும். இவையன்றி, பூப்புச் சடங்கு, திருமணம் முதலிய சடங்கு முறைகளிலும் நாட்டுப்புற இசை இன்றியமையாத இடத்தினைக் கொண்டுள்ளது.

வாழ்க்கையின் எதார்த்த உணர்வுகளால் உருவாக்கப்படும் நாட்டுப்புற உழைப்பாளிகளின் உன்னதமான பாடலிசையால் அவர்கள் இட்டுக்கட்டிய பாடலிசை, உத்திமுறை. சந்த அமைப்பின் பொருத்தப்பாடு, பாடலிசை வழியே உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் வழிமுறை போன்ற உத்தி முறைகளை எளிதான முறையில் அறிந்து கொள்ள நாட்டுப்புற இசைக்கலை வாய்ப்பளிக்கும்.

தன்னேனம், தன்னானே என்பது தமிழ் மண்ணில் உதித்த இசைக்குறிப்பாகும். தமிழகக் கடல் ஓரங்களில் படகோட்டிகளிடையே ஏலேலம், ஏலோ, ஏலேலம், ஏலோ என்று தாலாட்டுப் பாடல்களில் ராரோ, ராரிரோ, ரேரே என்றும் லகரம், ஏகாரம் ஆகியன இசைப்பாடல்களில் வெளிப்படுவதைக் காணமுடிகின்றது.

பாடும் உத்திகள்

நீண்ட பாடல்களை உருவாக்குதல்

தாலாட்டு, ஒப்பாரி, தொழிற்பாடல்கள், விளையாட்டுப்பாடல்கள் முதலியவற்றைப் பாடும்போது, பாடகர்கள் கதைத் தேவைக்கு ஏற்றவாறு பாடலின் நீளத்தை நீட்டிக்கொள்ளவோ சுருக்கிக்கொள்ளவோ செய்கிறார்கள். இதனை அவர்கள் எவ்வாறு சாதிக்கின்றனர் என எண்ணும் போது, மையக்கருத்தினை பலபட விரித்து உரைத்தல் அல்லது சிலவாக சுருக்கி உரைத்தல் (Expansion of Contraction) என்ற முறையில் தாலாட்டுப் பாடல்கள் கால அளவிற்குத் தக்கவாறு பாடப்பெறுகின்றன.

பல நாட்டுப்புறப்பாடல்களில் பாடப்படும் இசையின் தேவையைக் கருதி வேண்டுமளவு அடுக்கிப்பாடப்படும். பாடப்படும் போது அடுக்கிப் பாடுவது சலிப்பூட்டுவது இல்லை. ஏட்டிலக்கியங்கள் பொதுவாகப் பார்ப்பதற்கு உரியவை. ஆகையால், பண்முறை அடுக்கிக் கூறுவது கட்டுப்படுத்தப்படுகின்றது. தாழிசைகள் மூன்றடுக்கு வருதலே சிறப்பு என்றும் கட்டுப்படுத்துவதைக் காணலாம்.

நாட்டுப்புறப்பாடல்களைப் பாடும் பாடகரின் குரலின் தன்மைகளைக் குறிப்பிடும் போது மடாங்குத்தொண்டை, நாசித்தொண்டை, தகரத்தொண்டை, ஊசித்தொண்டை என பலவாறாக வகைப்படுத்தப் பெறுகிறது.

சூழலுக்கு ஏற்ப பாடலை மாற்றுதல்

சூழலுக்குத் தக்கவாறு பாடலை மாற்றிக்கொள்ளும் உத்தி முறையால் மக்கள் தங்கள் பாடல் தேவையை எளிதில் நிறைவு செய்து கொள்கின்றனர். தாலாட்டுப் பாடல்களில் ஆராரோ, ஆரிராரோ ரே ரே, ரே ரே என்ற ஒலிக்குறிப்புகளை முடிவில் இட்டு குழந்தைளை விளிக்கும் கண்ணே மணியே பொன்னே போன்ற சொற்களை ஆங்காங்கே பெய்வதன் வாயிலாகக் கதைப்பாங்கு தாலாட்டு வடிவம் கிடைக்கிறது.

காளே ஏ - எந்தோழி காளையரே - எந்தோழி, களைகளே எந்தோழி காளரியே, எந்தோழனார் போன்ற விளிச்சொற்களை முன்னோ, பின்னோ அல்லது முன்னும் பின்னுமோ பொருத்தமாகச் சேர்ப்பதன் வாயிலாக மாரியம்மன் தாலாட்டு, ஏற்றப்பாட்டு, தெம்மாங்குப் பாடல், ஒப்பாரி முதலிய பல்வேறு பாடல் வகைகள் ஏர்ப் பாடலாக மாற்றிக்கொள்ள முடியும் என்பதை பாடல்களால் அறிந்து கொள்ள முடிகிறது

ஏலேலம், ஏலமே, ஏலம், ஏலேசிக்கேலம், ஏலேலம்பர ஏலேலம், ஏலேலம் முருகா ஏலேலம், அய்யல்லோ, ஏம்மா, ரம்மா அய்யம்மா, அய்சா, ஓ போன்ற ஒலிக்குறிப்புச் சொற்களைப் பொருத்தமாகக் கையாள்வதன் வாயிலாக ஒரே பாடலை, பாடப்பெறும் சூழலுக்கு ஏற்றவாறு கும்மிப்பாடலாகவோ, நடவுப்பாடலாகவோ, வேறு தொழிற்பாடலாகவோ மாற்றிக்கொள்ள முடியும்.

சான்று,

"கூடையிலே கல்பொறுக்கு என்சாமி
கோபுரங்கள் கட்டி வச்சேன் - இந்த
குயில் வந்து சேர்ந்தாலும்
குயில தொரத்தாதீங்க
குயில் முட்டையை எடுக்காதீங்க - இந்த
குயிலோட பாவம் - ஒங்க
கோட்டையைச் சுத்துமோ"[17]

என்பது ஒப்பாரிப்பாடல்.

"கூடையிலே கல்பொறுக்கி அய்யனே
கோபுரங்கள் உண்டு பண்ணி அய்யனே
கோபுரங்கள் உண்டு பண்ணி

கோபுரத்தின் உள்ளாலதான் அய்யனே
குயிலுபோயி மிட்டையிடும் அய்யனே
குயிலு போயி மிட்டையிடும்

குயில விரட்டாதீங்க அய்யனே
குயில் மிட்டையை எடுக்காதீங்கோ அய்யனே
குயில் மிட்டையை எடுக்காதீங்கோ

குயிலுவிடும் வாசாங்குதான் அய்யனே
கொடியாள சுத்துமையா அய்யனே
கொடியாள சுத்துமையா"[18]

என்பது நடவுப்பாடல்.

"கூடையிலே கல்பொறுக்கி
கூடையிலே கல்பொறுக்கி
கூடையிலே கல்பொறுக்கி
கோபுரங்கள் உண்டு பண்ணி

கோபுரத்தின் உள்ளாளே
கோபுரத்தின் உள்ளாளே
கோபுரத்தின் உள்ளாளே
குயிலு வந்து முட்டையிடும்"[19]

என்பது கும்மிப்பாடல்.

நாட்டுப்புற இசை நிகழ்ச்சிகளில் கையாளப்பெறும் இசைக்கருவிகள்

நாட்டுப்புற இசையில் பெரும்பாலும் எளிமையான தாள வாத்தியங்கள் கையாளப் பெறுகின்றன. எனவே தாள இசைக்கருவி இசையமைப்பும் இவ்வெளிமையான முறையிலேயே அமைந்துள்ளது. நாட்டுப்புற இசை நிகழ்ச்சிகளில் தவில் இன்றியமையாத இடத்தினைப் பெறுகின்றது. தவிலின் தாள ஓசைக்கு ஏற்றார் போல மற்ற தாள இசைக்கருவிகள்

இசைக்கப்பெறுகின்றன. ‘முறையான நாகசுரக் கச்சேரிகளில் தவில் கலைஞர்கள் முதலில் இசைத்து அழகான முறையில் கால அளவை அமைத்து இறுதியில் கோர்வை வைத்து முடிப்பார்கள். பிறகு நாகசுரம் இசைக்கப்படுகிறது. இதே போல் நாட்டுப்புறக் கலைகளிலும் தவில் போன்ற தாளக்கருவிகளில் முதலில் ஒரு கால அளவை அமைத்து ஒரு சிறு தீர்மானம் இணைத்து முடிக்க நாகசுரம் தொடங்குகிறது’[20]. இவர்கள் பொதுவாக ஒரு பாடலை விளம்ப காலத்தில் தொடங்கி மத்திம காலத்திற்கு வளர்த்து இறுதியில் துரித காலத்தில் முடிக்கிறார்கள். ‘நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் ஒரு சீரான கலை அளவில் துல்லியமாக இசைப்பது இல்லை. பார்வையாளர்களைக் கவர்வதற்காகவும் ஆட்டத்தை வேகப்படுத்துவதற்காகவும் இவ்வாறு இசைக்கிறார்கள்’[21]. தளக்காரர்கள் ஆட்டக்காரர்களை ஆட்டிப் படைக்கும் சூத்திரதாரிகளாக இருக்கிறார்கள். நையாண்டி மேளக்காரர்களும் சில வேலைகளில் ஆட்டக்கலைஞர்களுடன் சேர்ந்து ஆடிக்கொண்டே இசைக்கின்றனர். ரசிகர்களுக்கு இது ஒரு கலை விருந்தாக உள்ளது.

தாளக் கலைஞர்களுக்கும் ஆட்டக்கலைஞர்களுக்கும் இடையே ஒரு போட்டி மனப்பான்மை காணப்படுகிறது. இப்போட்டி மனப்பான்மை ஆட்டத்திற்கு மெருகூட்டுவதாய் உள்ளது. ‘தாளம் காலத்தை அளந்து பிரித்துப் பாகுபாடு செய்வதாகும்’[22]. தாளமே பாட்டிற்கு ஒழுங்கமைவையும் வடிவத்தையும் கொடுக்கும் கூறாகும். ‘தாளத்தில் துல்லியத்தன்மை பாடுபவர்களையும் ஆடுபவர்களையும் பக்க இசைக்கலைஞர்களையும் ஒழுங்குபடுத்தி இவர்களிடையே ஒற்றுமை ஏற்படுத்த உதவுகிறது’[23].

தாலாட்டு

திருமணமான பெண்ணிற்குத் தாயாக வேண்டும் என்ற எண்ணமே முதலில் தோன்றிவிடுகிறது. “தால்” என்றால் “நாக்கு” நாவினைச் சுழித்து ஆட்டிப் பாடுவதால் தாலாட்டு எனப்பெயர் பெறலாயிற்று. இடைக்கால இலக்கியங்களில் தாராட்டு எனவும் வாழ்வியல் நடைமுறைகளில் இன்று ராராட்டு என்றும் வழங்கப்பெறுகின்றது.

தமிழ் இலக்கிங்களில் முதன்முதலில் பெரியாழ்வார் தாலாட்டுப் பாடல்களைப் பாடியுள்ளார். என்றாலும் தொல்காப்பியர் பாடாண் திணையின்

துறைவகைகளுள் “கண்படை கண்ணிய கண்படை நிலையும்” என்றொரு துறையைக் குறிப்பிடுவார். மன்னன் உறங்கப் புகுமுன் பாடுதலாகும். பெரியாழ்வாரைத் தொடர்ந்து பல்வேறு அறிஞர் பெருமக்கள் தாலாட்டுப் பாடல்களைப் பாடியுள்ளனர்.

பிள்ளைத்தமிழில் தாலப்பருவம் என்ற ஒன்று உண்டு. தாலாட்டின் பண் நீலாம்பரி என்று கூறப்பெறுவதும் உண்டு. இப்பாடல்களின் தொடக்கம் ஒலிக்கோவைகளாகும். தாய் தன் பிறந்தகப் பெருமை, உடன்பிறந்தோர் தரும் சீர்வரிசைகள், குழந்தையின் அருமை பெருமைகள், அது பிறந்த குடிப்பெருமைகள் ஆகியவற்றினை பாடுபொருளைக் கொண்டு தாலாட்டு பாடப்பெறும். வாய்மொழியாகப் பாடப்பெறும் இந்தப் பாடல்கள் குழந்தையின் உறக்க நிலைக்கு ஏற்ப நீளுவதும் குறைவதும் உண்டு. பொதுவாகக் குழந்தையில்லாத போது தாய் பட்ட துன்பங்கள், குழந்தை பேற்றுக்காகச் செய்த அறங்கள், அழுவதற்குக் காரணம் கேட்டல், அழுகையை வருணித்தல், அடித்தவருக்குத் தண்டனை, குழந்தையின் எதிர்காலம் உரைத்தல், குழந்தைக்குத் தெய்வம் நல்குகின்ற பொருள்கள் ஆகியன பாடுபொருள்களைப் பின்பற்றிப் பாடப்பெறும்.

கருவில் உயிர்க்கு முதலில் வளருவது கேட்டல் புலனே என்றும் பின்னர் வயது முதிர்ந்து இறுதியில் இறக்கும் போது இறுதியாக செயலிழப்பதும் அதுவே என்றும் நம்பப்படுகிறது. மானிடவியலாளர்கள் ஆதிமனிதர் பார்க்கும் புலனை விட கேட்கும் புலனையே அதிகம் பயன்படுத்தினார்கள் என்று கூறுகிறார்கள். ஆதி முதல் மொழி கதைப்பாட்டாகப் பாடப்பெற்றிருக்கலாம் என்கிறது சார்லஸ் டார்வினின் (Charles Darwin) கோட்பாடு.

தாலாட்டு என்ற இசையுள் ஒருவரது வாழ்வு ஆரம்பமாகிறது. பொதுவாக எல்லா பண்பாடுகளிலும் தாலாட்டுப் பாடல்கள் காணப்பெறுகின்றன. எனவே குழந்தைகள் அனைவரும் பொதுவாகத் தாலாட்டு இசையுடனே உறக்கவைக்கப்படுகிறார்கள். பொதுவாகத் தாலாட்டு (Mockingbird) ஏராளமான அல்லது போலியான அல்லது நகையாடத்தக்கது என்ற கருத்தும் கொண்டது. இவை குழந்தை அமைதியோடு உறங்குவதற்காக பெற்றோருக்கு நன்கு பரிச்சயமான பல போலியான உறுதிமொழிகளை வழங்குவன.

மரபுரீதியான நம்பிக்கைகளின்படி குழந்தை பல ஆபத்துகளுக்கு உட்படக்கூடியது. குறிப்பாகக் கெட்ட ஆவிகள் குழந்தைகளுக்கு கேடு விளைவிக்கலாம். தாலாட்டு குழந்தையைப் பாதுகாக்கும் ஒரு செயற்பாட்டை வழங்குகிறது. இதன் வார்த்தைகள் இந்த பாதுகாப்பு வேலையைச் செய்வதால் குழந்தையின் ஆரோக்கியத்திற்கு அல்லது பாதுகாப்பிற்கு குந்தகம் விளைவிக்கக்கூடிய வார்த்தைகள் அதனின்று தவிர்க்கப்படும். அத்துடன் நேரமும் காலமும் தெளிவாகக் குறிக்கப்படும். பாதுகாப்புக் கருதிச் சில நிறங்கள் தாலாட்டில் சேர்க்கப்படுவதில்லை. எப்போதும் தாலாட்டுகள் எனது என்ற சொந்தம் பாராட்டும் தன்மை ஒருமைச் சொல்லை பயன்படுத்துவன. இது தாலாட்டைப் பாடும் தாய்மார்களுக்கு ஒருவிதமான பாதுகாப்பு உணர்வை அளிக்கின்றது. அத்துடன் குழந்தையின் பெயரும் பாலும் அதாவது ஆண் குழந்தை, அல்லது பெண் குழந்தை என்பதும் அவற்றில் குறிக்கிறது. இதனால் குழந்தை எப்போதும் பாதுகாப்பான சூழலில் இருப்பதுடன் இந்த தெய்வ சக்திகள் கெட்ட சக்திகளையும் அகற்றுகின்றன என்று தாலாட்டுப் பாடுபவர்கள் நம்புகின்றனர்.

"ஆராரோ ஆராரோ - கண்ணே நீ
ஆரிரரோ ஆராரோ
ஆரடித்தார் நீ அழுக - கண்ணேவுனை
அடித்தவரைச் சொல்லியழு
பஞ்சுமெத்தை பட்டுமெத்தை - கண்ணேவுனக்குப்
பரமசிவன் கொடுத்த மெத்தை
மாமனார் கொடுத்த மெத்தை - கண்ணேவுனக்கு
அழகான தங்க மெத்தை
மேலு வலிக்காம - கண்ணே நீ
மெத்தையிலே படுத்துறங்கு"[24]

அழும் குழந்தையை அடித்தது யார் என்று கேட்ட தாய் மாமன் கொடுத்த மெத்தை, அக்காள் கொடுத்த மெத்தையும் இருக்கையில் அதில் நீ படுத்து உறங்கு என்று பாடுகிறாள். அளவொத்த சீர்களில் அமைந்து தளை தட்டாத சொற்கோர்வைகளால் ஈர்க்கப்பட்ட குழந்தை தன்னை மறந்து உறங்கிவிடுகிறது. இது தாலாட்டின் மந்திர சக்தி, தளை தட்டும்போது அபசுரம் தோன்றிவிடுகிறது. பிள்ளைகளின் காதுகளில் தவளை கத்துவது போன்ற கர்ண கரூரத்தைப் பாய்ச்சுகிறது. பிள்ளைகள் விழித்துக்கொண்டு அழுகின்றன.

தாலாட்டுப் பாடுகையில் தன் கணவனின் வீரத்தையும் விளக்கிப்பாடுதல் வழக்கமாகும். ‘வேட்டை, அறுவடை, உபதேசம், கதம்பம், மாமன் பரிசு, நோயும் மருந்தும், நூங்கு, தேரோட்டம், வீடு கட்டின கதை, தாயின் கதை என்று பல தலைப்புகளில் வருணிக்கப்பட்டுள்ளன’[25]. அவற்றுள் பெரும்பாலானவற்றிற்கு ஓசை நயம் பொருள் நயம் இருக்காது. வெறும் சொற்கோர்வைகளாக இருக்கும்.

தாலாட்டுப் பாடல்களில் குழந்தைகளின் அறிவுணர்ச்சிக்கான செய்திகள், தாயின் ஏக்கம், குழந்தையைச் சாய்ந்தாடச் செய்தல் போன்ற செய்திகள், நீதி, நேர்மை, கருணை போன்ற செய்திகள் இடம்பெறுகின்றன. ‘பாடலமைப்பாலும் பொருண்மையாலும், பாடப்படும் சூழலாலும் தாலாட்டினைத் தனி வகையாகக் கருதலாம். இதனைக் குழந்தையின் தாய், பாட்டி, அத்தை, சகோதரி, செவிலி முதலியோர் பாடுவர். ஆண்கள் தாலாட்டுப்பாடுவதில்லை. விதிவிலக்காகச் சில நேரங்களில் பாடுவதுண்டு’[26] என்று கூறப்படுகிறது.

குழந்தை வளர்ச்சி நிலைப் பாடல்கள்

குழந்தைகள் ஒவ்வொரு காலகட்டத்திலும் ஒவ்வொரு வளர்ச்சியை அடைகின்றனர். அவர்களின் வளர்ச்சி நிலைகளுக்கு ஏற்பப் பாடல்களும், பாடல்களின் கருத்துக்களும் மாற்றுருவம் பெறுகின்றன. குழந்தை தவழும் போதும், உண்ணும் போதும், சாய்ந்தாடும் போதும், கைவீசும் போதும், கை தட்டும் போதும், பெற்றோரும் உற்றாரும் மகிழ்ந்து பாடி அச்செயல்களை மேலும் செய்யுமாறு குழந்தைகளைத் தூண்டுவர். மேலும் அம்புலி காட்டும்போது, நாப்பயிற்சி அளிக்கும் போது, சிரிப்பூட்டும் போது, பெற்றோர்கள் பாடல்களைப் பாடுவதும், பாடுவிப்பதும் உண்டு. இவற்றினைத் தனித்தனியே வகைப்படுத்தலாம்.

விளையாட்டுப் பாடல்கள்

குழந்தைகள் எழுந்து நடந்து ஓடி விளையாடும் சிறுவர்களாக மாறத் தொடங்கும் போது பெரியவர்களும் சற்று வளர்ந்த சிறுவர்களும் அவர்களுக்கு பல்வேறு விளையாட்டுகளைச் சொல்லிக்கொடுக்கின்றனர். அவற்றில் பல்வேறு வகையான பாடல்கள் இன்றியமையாத இடத்தினைப் பெறுகின்றன. இவ்வாறு விளையாடும் வேளைகளில் பாடப்பெறும் பாடல்களை விளையாட்டுப் பாடல்கள்

என்ற பிரிவில் அடக்கலாம். இதனை உடற்பயிற்சி விளையாட்டு (Physical Play), வாய்மொழி விளையாட்டு (Verbal Play) என இரண்டாக வகைப்படுத்தலாம்

உடற்பயிற்சி விளையாட்டு

உடலுக்கு புத்துணர்ச்சி கொடுக்கும் விளையாட்டுகள் உடற்பயிற்சி விளையாட்டுகள் எனப்படுகின்றன. உடல் வலிமையும் அழகும் பெற இவ்விளையாட்டுகள் துணைபுரிகின்றன. ‘சடுகுடு, திம்பி, கண்ணாமூச்சி, வெயிலா, நிழலா, ஏழாங்காய், கோலி முதலிய விளையாட்டுக்கள் இப்பிரிவில் சேரும். மேலும், வாழ்வில் நடைபெறும் வீடு கட்டல், திருமணம், இறப்புச்சடங்கு முதலியவற்றைத் தாங்கள் கண்டவாறே நடித்து விளையாடுவதைக் குழந்தைகளிடம் காணமுடிகிறது. இத்தகைய விளையாட்டுகளைப் போலச் செய்யும் விளையாட்டுகள் (Imitation Plays) என்று அழைக்கலாம்’[27]. இவை பெரும்பாலும் உடற்பயிற்சி விளையாட்டுகளாகவே காணப்படுகின்றன.

வாய்மொழி விளையாட்டு

ஓரிடத்தில் இருந்து கொண்டே வாய்மொழியாக விளையாடும் விளையாட்டுகளை வாய்மொழி விளையாட்டுகள் என்பர். ஒருவரையொருவர் கேலி செய்து பாடும் கேலி விளையாட்டு, ஒருவருக்கொருவர் திறமைகளைக் காட்டிக்கொள்ளும் வினா விடை விளையாட்டு முதலியன இப்பிரிவில் சேரும்.

தொழிற்பாடல்கள்

அன்றாட வாழ்க்கையின் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்வதற்கு ஒவ்வொரு மனிதனும் ஏதாவது ஒரு தொழிலில் ஈடுபட வேண்டியது இன்றியமையாததாகும். தொழில்கள் பலவாயினும் அவற்றின் நோக்கும் போக்கும் ஒன்றாகும். தொழிலில் ஈடுபட்டிருக்கும்போது அதன் கடுமை தெரியாமல் இருப்பதற்கும், சோர்வு தட்டாமல் இருப்பதற்காகவும் பாடல்கள் பாடப்படுவதுண்டு. இவ்வகைப் பாடல்களைத் தொழிற்பாடல்கள் என்று வழங்குவது மரபு. தொழில்களை வேளாண் தொழில்கள், வேளாணல்லாத தொழில்கள் என்று இரண்டாகப் பிரிக்கலாம்.

வேளாண்மை செய்யும் சூழல்களில் பாடப்பெறும் பாடல்களை அவ்வத்தொழில்ப் பெயர்களாலேயே அழைக்கப்படுவதுண்டு. சான்றாக ஏற்றமிறைக்கும் சூழலில் ஏற்றமிறைப்போர் (நீர் இறைப்போர்) பாடும் பாடல்கள் ஏற்றப்பாடல்கள் என்று அழைக்கப்பெறுதலைக் குறிப்பிடலாம். அதுபோன்று ஏர்ப்பாடல்கள், நடவுப்பாடல்கள், களைவெட்டுப்பாடல்கள், அறுவடைப்பாடல்கள் என பல சூழல்களில் பல்வேறு பெயர்களில் வேளாண் தொழில் பாடல்கள் அமைகின்றன.

வேளாண்மை அல்லாத பிற தொழில்கள் செய்யும் போது பாடப்பெறும் பாடல்களை அந்தந்த தொழிற் பெயர்களாலேயே அழைக்கலாம். நெல்குத்தும்பாடல், சுண்ணாம்பு இடிக்கும்பாடல், பாரஞ்சுமக்கும் பாடல், வண்டியோட்டும் பாடல், மீன்பிடிப்புப் பாடல் போன்றவைகள் இவற்றுள் அடங்கும்.

ஏற்றப்பாட்டு

ஏற்றம் இறைப்பது தமிழ்நாட்டில் உழவுத்தொழிலாளர்களின் இன்றியமையாத பணியாகும். அதில் அலுப்பு ஏற்படாத வண்ணம் இருக்கப் பல பாடல்களைப் பாடுவது மரபு. அவை இனிமையாகவும் எளிமையாகவும் இருக்கும். இசை நயம் இன்றியமையாத இடம்பெறும்.

"நான் இறைக்கப் போறேன்
மாமரத்தின் கீழே
நீ குளிக்க வாடி
பூ மரத்தின் கீழே
நான் இறைக்கு - தண்ணீர்
பூ மணக்கும் பெண்ணே
நீ குளிக்கும் மஞ்சள்
நிறங் கொடுக்கும் தோழி"[28]

இந்த ஏற்றப்பாடலில் காதலுணர்வு நிரம்பி சால் (நீர் இறைக்கும் கலன்) நிறைந்து வழிவதைப் போன்று இன்னிசையாக வழிவதைக் கண்டு இன்புறலாம். ஏற்றப்பாட்டுக்கு ஏற்றத்தின் ஒலி சுருதியாகவும், சாலைமுக்கி எடுத்துக் கவிழ்ப்பது தாளமாகவும், நீர் கால்வழி பாயும் ஒலி நிரலாகவும் அமையும். இது இயற்கையான இசைப்பாடலாகத் தோன்றுகிறது.

நடவுப் பாடல்

மங்கையர் வயலில் இறங்கி வேலை செய்கையில் தம் களைப்பும், இளைப்பும் நீங்க பாடிக்கொண்டே நாற்றுநடவு முதலியவற்றைச் செய்வர். அறுவடை செய்யுங் காலத்தில் அவர்களுடன் ஆடவர்களும் கலந்து கொண்டு பாடிக்கொண்டே வேலை செய்வர்.

"சம்பா விதை போட்டு
சரியான நாத்து விட்டு
பம்பாயி சீலைக்காரி
பக்குவமா நட்டுவாடி
மண்வெட்டி தொழில் இட்டு
மடைதிறக்கப் போறவரே
மடையைத் திறந்து விடு
மங்கையர்கள் நாத்துநட
நாத்து அரிச்சு நான் அறியேன்
சேத்துக்குள்ளெ இறங்கிக்கிட்டுச்
செல்லமும் வாடுறனே"[29]

அறுடைப்பாடல்

பெண் : **"கோடை கருதறுப்பே**
கொடிக்காலே சூழ்ந்திருப்பே
நாளாக் கருதறுப்பே
நானும் வந்தாலாகாதோ"
ஆண் : **"கஞ்சிக் கலயம் கொண்டு**
கருதறுக்கப் போற புள்ள
காக்கைய அலம்புதடி
கருத்தப்புள்ள உங்கலயம்"[30]

பயிர்த்தொழிற் பாடல்கள் ஒருபுறமிருக்க வயலில் வேலை செய்யும் மகளிர் தங்கள் வாய்களால் எழுப்பும் குலவையொலியும் அவர்களுக்கு ஒருவகைப் புத்துணர்ச்சியை ஊட்டுகின்றது. இதுபற்றி அறிஞர் சோமலே அவர்கள் எழுதுகையில் 'லய வளமும் இசை வளமும் இணைந்த தஞ்சை மாவட்டம் குலவைக்குப் புகழ்பெற்றது. பெண்களின் முழங்கால் வரை அப்போது வயலுக்குள் இருக்கும் அவர்கள் எழுப்பும் குரல் நாற்று நடுவதற்கு

அவர்களை ஊக்குவிக்கும், வரப்புகளில் யாராவது அப்ப - வந்தாலும் அவர்கள் குலவையிடுவார்கள். அது ஒருவகை மரியாதை, குலவை ஒலி கேட்டதும் அவ்வழியே செல்லுபவர் அங்கு நின்று அவர்களுக்கு வெற்றிலை பாக்கு முதலியன வாங்குவதற்காகச் சிறு நன்கொடைகள் கொடுத்துப் பதிலுக்கு மரியாதை செய்வது தமிழ்நாட்டில் தொன்று தொட்ட பழக்கம்'[31] என விளக்கிச் சொல்வது நாட்டுப்புறவியல் (Folklore) நோக்கில் மனங்கொண்டு சிந்திக்க வேண்டிய பண்பாட்டுக் குறிப்பாகும்.

வள்ளைப் பாடல்

நெல் முதலிய தானியங்களைப் பயிரிட்டு அறுவடை செய்த நிலையில் உமியை நீக்கவும், அரிசி முதலியனவற்றினை மாவாக ஆக்கவும் அவற்றினை உரலில் இட்டு உலக்கையில் குத்துதல் என்பது மரபு. இந்த வழக்கம் தொன்றுதொட்டுப் பல நாடுகளிலும் இருந்து வருகின்றது.

சங்க இலக்கியங்களில் கலித்தொகையில் வள்ளைப்பாட்டு வழக்கத்தில் இருந்த செய்தி கிடைத்துள்ளது. தோழியும் தலைவியும் தம் உணர்ச்சிகளைத் தலைமகன் பால் சார்த்தி, அவனது மலையை வாழ்த்திக் கொண்டே வள்ளைப் பாட்டினைப் பாடுவது குறிஞ்சிக் கலியில் சுவை பயக்கும். மூங்கில் நெல்லினைப் பாறையுரலில் இட்டு யானைத் தந்த உலக்கையில் வள்ளைப்பாட்டுப் பாடிக்கொண்டே தலைவியும் தோழியும் நெல் குத்துவதனை,

"பாடுகம் வாவழி தோழி வயக்களிற்றுக்
கோடுலக்கை யாகநள் சேம்பி னிலைசுளகா
வாடுகழை நெல்லை யறையுரனுட் பெய்திருவாம்
பாடுகம் வாவழி தோழி நற்றோழிபா டுற்று"

(கலி. 4 : 1-7)

எனவரும் அடிகளால் அறியலாம். தானியங்களை உரலில் இட்டுக் குத்திக்கொண்டே பாடுவது அல்லது தீட்டிக்கொண்டே பாடுவது மின்சார சாதனங்களால் குறைந்துவிட்டது. இதன் காரணமாக மகளிர் உடல் திடம் குறைந்துவிட்டது.

சுண்ணாம்பு குத்தும் பாடல்

கட்டட வேலை செய்யும் கொத்தனார்கள் சுண்ணாம்புக் கலவையை நன்றாக இடிக்கச் சொல்லி அந்தச் சுண்ணாம்புச் சாந்தைக் கொண்டுதான் தம் வேலையைச் செய்வர். சாந்திடிக்கச் சிற்றாள் நிலையில் மகளிர் கூலிப் பிழைப்புக்காக அமர்த்தப்படுவர். அவர்கள் சாந்திடிக்கும் போது உரையாடல் போலப் பாடல்கள் அவர்களின் கடின உழைப்புச் சுமையை மாற்றிக்கொள்ளப் பயன்படும்.

“ரோம வாம்பலா பாத்துப்புட்டுக் கொத்தனாரு
உன் கூடத்தான் ஏழுபேரு ரோவாம் பானே
சாந்திடிக்க வரவேனும் ரோவாம் பாளே
ஏழு பேரும் சாந்துகள இடிக்க வேணும்
ரோவாம்பாளும் சார் மெத்தையிலே குத்தவேணும்”[31]

என்று சுண்ணாம்பு குத்தும்பாடல் இடம்பெறுகிறது.

இப்பாடலில் பிழைப்பதற்கு வருவாய் வேண்டி சுண்ணாம்பு குத்தச் சென்று வேளைக்குச் சோறுண்ண வழியின்றி வாடுகிறார்கள். அவர்களின் வாட்டத்தையும் வருத்தத்தையும் குறிப்பு மொழியில் கூறுகிறார்கள். ‘வாழை மரத்தை வெட்டிய கோடாளிகள் வாய் மழுங்கியது, தென்னை மரத்தை வெட்டிய கோடாலி தெறித்துப் போய்விட்டது, அதைப் போல வயிற்றுச் சோற்றுக்குச் சுண்ணாம்பு குத்தப்போனவர்கள் சோறு திண்ண வழியின்றி சோர்ந்து வருந்துகிறார்கள்’[52] என்ற செய்தி இப்பாடல்வழி புலப்படுகிறது.

படகோட்டிப் பாடலும் மீனவர் பாடலும்

படகோட்டிகள் ஆற்றிலே படகை மிதக்க விட்டு அதனை ஓட்டி மக்களை இக்கரையிலிருந்து அக்கரைக்கும், அக்கரையிலிருந்து இக்கரைக்கும் கொண்டு விட்டுக்கூலி பெறுவர். ஆனால் மீனவர் கடற்கரையிலிருந்து கட்டுமரத்திலோ அல்லது பாய்மரத்திலோ புறப்பட்டு மீன் கிடைக்கும் இடங்களுக்குச் சென்று வலைவிரித்து மீன்பிடித்துக்கொண்டு கரைசேர்வர். இவர்கள் இருவர்களுக்குமே தொழில்சுமை இருப்பதனால் தம் தொழிற்சுமை குறையும் வண்ணம் பாடிக்கொண்டே தொழிலைச் செய்வது அவர்களின் வழக்கம். இவர்களின் பாடல்களிலும் தொடங்கிசை போன்ற “ஐயலசா” என்றும், படகோட்டிப் பாடலில் மட்டும் “ஏலேலோ” என்றும் “ஐலசா” என்றும் ஒருவகைத்தாள அமைதியுடன்

கூத்தில் பாட்டுக்குப் பின்பாட்டுப் பாடுவது போல பாடுவதில் இத்தகைய பாடல்களைப் பாடாமல் இந்த இருவகைத் தொழிலாளர்கள் தம் வேலைகளில் ஈடுபடமாட்டார்கள். காலப்போக்கில் இவ்வாறு பாடும் வழக்கம் அருகிவிட்டது.

வண்டிக்காரன் பாட்டு

கிராமப்புறங்களில் வேளாண் தொழில்களுக்கு பொருட்களை எடுத்துச் செல்லவும், விளை பொருட்களை வீட்டிற்கும் சந்தைக்கு கொண்டு செல்வதற்கும் மாட்டு வண்டிகள் பயன்படுகின்றன. அவ்வாறு கொண்டு செல்கின்ற போது வண்டிக்காரன் பாட்டுப்பாடுதல் உண்டு. குறிப்பாக நெடுந்தொலைவுக்கு உற்பத்திப் பொருட்களை விற்பனைக்குக் கொண்டு செல்லும் வேளைகளில் நான்கைந்து பேர்கள் வரிசையாக வண்டியை ஓட்டிச் செல்லுதல் வழக்கம். அவ்வாறு செல்லும் போது திருடர்கள், வழிப்பறி கொள்ளையர்கள் பயமின்றிச் செல்லலாம். அவ்வாறு செல்லும்போது முதல் வண்டிக்காரர் தொடங்க ஒவ்வொருவராக வரிசையாகப் பாடல்களை வாங்கிப்பாடுவர்.

வழிபாட்டுப் பாடல்கள்

தங்கள் வாழ்க்கைக்கு நன்மை வேண்டும் போதும், நன்மை கிடைத்த போதும் அந்நன்மை கிடைக்கப் பெற்றமைக்காக நன்றி செலுத்தும் போதும் கிராமப்புற மக்கள் தெய்வங்களை வழிபட்டுச் சிறப்புச் செய்வர். கிராமப்புறங்களில் பெருந்தெய்வ வழிபாடு காணப்பட்டாலும் சிறு தெய்வ வழிபாடுகளே மிகுதியாக இருக்கும். அவ்வாறு வழிபடும் காலங்களில் வழிபடும் தெய்வங்களின் சிறப்புப் பற்றிய பாடல்கள் பாடப்பெறும். பூசை, நோன்பு, சாமி ஊர்வலம் முதலிய சூழ்நிலைகளில் பாடப்பெறும் பாடல்கள் அனைத்தையும் வழிபாட்டுப் பாடல்கள் என்ற பிரிவில் அடக்கலாம். தொழில் செய்யும் போது பாடப்பெறும் பாடல்களிலும் தெய்வங்கள் பற்றிய செய்திகள் இடம்பெறுகின்றன.

முத்துமாரியம்மன் பாட்டு

வேத கால ஆசிரியர்கள் தாய் தெய்வ வழிபாட்டினையும், இலிங்க வழிபாட்டினையும் புறக்கணித்து கந்தன், வருணன், அக்னி என்று வழிபடத் தொடங்கினர். இன்றும் தமிழ்நாட்டுப் பார்ப்பனர்கள் காளி, மாரியம்மன் போன்ற தாய்த்தெய்வங்களை வணங்குவதில்லை. ஆனால் இன்றளவும் தமிழ் மக்களால் வணங்கப்பெற்று வருவது மாரியம்மன் வழிபாடு.

மாரியம்மனை இன்றளவும், சமயபுரம், கண்ணபுரம், தஞ்சாவூர், நார்த்தாமலை, வீராம்பட்டிணம், தாராபுரம், குப்பம், தில்லைநகர், நாச்சியார்கோயில் எனப்பல ஊர்களில் சிறப்பாக வழிபடுகின்றனர்.

“சாதியில்லை பேதம் இல்லை
ஆதி பரஞ்சோதி - அம்மே
வாந்தி பேதி வியாதி - இந்த
சாதிக் கெல்லாம் - நடக்குதம்மா
உன் தவறா நீதி”[33]

சில கோயில்களில் தாழ்த்தப்பட்டவர்கள் நுழைய முடியாது. ஆனால் மாரியம்மன், காளியம்மன் கோயில்களில் அனைவரும் வழிபடலாம். இந்நிலையை உணர்ந்து இப்பாடலைப் பாடியிருப்பர் என எண்ணத் தோன்றுகிறது.

பராசக்திப் பாடல்

உலகமாதா என்பவள் எங்கும் எளிமையாக வாழும் அன்னை பராசக்தியே என்பது நாட்டுப்புற மக்கள் மனதில் ஆழமாகப் பதிந்துள்ளது. அந்த உணர்வின் உந்துதலாக அவளைப் பற்றிய பாடல் இசை நயமாக ஊற்றெடுத்துப் பாய்கிறது.

‟தங்கப் பொட்டுக்காரி - அவள்
தனித்து வந்தாள் மாரி
ஈசுவரி உமையே - எனை
ஈடேறக் கண்பாரும்”[34]

கொண்டாட்டப் பாடல்கள்

கொண்டாட்டம் என்ற சொல்லுக்கு சந்தோசம், உற்சவம் முதலிய விசேசங்கள் என்று அகராதிகள் பொருள் கூறுகின்றன. மகிழ்ச்சியை ஏற்படுத்தும் அனைத்து நிகழ்ச்சிகளையும் கொண்டாட்டம் எனலாம். கொண்டாட்டமான சூழல்களில் பாடப்படும் அனைத்துப் பாடல்களையும் கொண்டாட்டப் பாடல்கள் என்று அழைக்கலாம்.

கொண்டாட்டங்களைப் பொது, சிறப்பு என இரண்டாகப் பிரித்துக்கொள்ளலாம். ஓய்வு நேரங்களில் - நிலவுக் காலங்களில் மகளிரும் ஆடவரும் மகிழ்வுடன் ஆடிப்பாடுவது கிராமப்புறங்களில் காணக்கூடிய அன்றாட நிகழ்ச்சியாகும். இதனைப் பொதுவான கொண்டாட்டங்கள் எனலாம்.

விழாவெடுத்துக் கொண்டாடப்படும் கொண்டாட்டங்களைச் சிறப்புக் கொண்டாட்டங்கள் எனலாம். பொதுக்கொண்டாட்டங்களில் பாடப்படும் அனைத்துப் பாடல்களும் சிறப்புக் கொண்டாட்டங்களின் போதும் பாடப்படும். எனவே, 'சிறப்புக் கொண்டாட்டப் பாடல்கள் என்பது பொதுக் கொண்டாட்டப் பாடல்களையும் உள்ளடக்கியது எனக்கருதலாம். இவற்றினை சமுதாயத்திற்குரியவை, குடும்பத்துக்குரியவை'[35] என்று இரண்டாக வகைப்படுத்திக்கொள்ளலாம்.

முளைக்கொட்டு

தமிழகத்தின் தென்மாவட்டங்களில் முளைப்பாரி எடுப்பது வழக்கம். இது முத்துமாரியம்மனுக்குக் காணிக்கை செலுத்துவதற்காக வளர்க்கப்பெறும், முளைப்பாரி வளர்ந்ததும் அதனை அம்மனுக்கு படைக்கும்பொழுது இசைக்கப்படும் இசை முளைக்கொட்டு என்ற பெயரில் வழங்கப்பெறுகின்றது

சிறப்புக் கொண்டாட்டத்தினை சமயத்தொடர்புடையவை, சமயத் தொடர்பற்றவை என்று இரண்டாகப்பிரிக்கலாம். சமயத் தொடர்பானவற்றினை இந்து சமயத்தைச் சேர்ந்தவை பிற சமயங்களைச் சேர்ந்தவை என்று இரண்டாகப் பகுக்கலாம்.

இந்து சமயம்

இந்து சமயத்தைச் சேர்ந்த கொண்டாட்டங்களுக்குப் பொங்கல் தீபாவளி போன்று நாடு முழுவதும் கொண்டாடும் பண்டிகைகள், கார்த்திகை தீபம், ஆடிப்பெருக்கு போன்று சில பகுதிகளில் கொண்டாடப்பெறும் விழாக்கள், சிறு தெய்வ வழிபாட்டு விழாக்கள் ஆகியவை சான்றுகளாகும். இத்தகைய கொண்டாட்டங்களின் போது பொதுமக்கள் பல்வேறு களியாட்டங்களில் ஈடுபடுகின்றனர். மக்கள் தாங்களாகவே களியாட்டங்களில் பங்குபெறுவதும் கலைஞர்களைக் கொண்டு களியாட்டங்களை நிகழ்த்தச் செய்து அதைக்கண்டு கேட்டு மகிழ்கின்றனர். இச்சூழல்களில் பாடல்கள் பாடப்படும். இப்பாடல்களைப்

பொதுமக்கள் பாடல்கள், கலைஞர்கள் பாடல்கள் என்று இரண்டாக வகைப்படுத்தப்பெறுகிறது.

பொதுமக்கள் பாடல்கள்

பொதுமக்கள் கும்மி, கோலாட்டம் முதலியவற்றில் நேரடியாகப் பங்கு பெறுவர். இச்சூழல்களில் அவர்களால் பாடப்பெறும் பாடல்களைப் பொதுமக்கள் பாடல்கள் ஆகும்.

கும்மி

தமிழகப் பெண்களிடம் பொதுவாகக் காணப்படும் ஆடல் பாடல் வகைகளைச் சார்ந்தது கும்மி பேதையரும் பெதும்பையரும் வட்டமாகச் சுற்றி வந்து பாடி கைகுவித்து அடிக்கும் கூத்து கும்மியாகும்.

பாடப்பெறும் சூழல்

தமிழகத்தில் பல்வேறு மாவட்டங்களில் திருவிழாக்கள், பண்டிகைகள், பிறப்பு, பூப்பு, இறப்புச் சடங்குகளில் பொழுதுபோக்கிற்காகவும், சடங்கு முறைக்காகவும் பெண்களால் விரும்பி ஆடப்பெறுகிறது. ‘இராமநாதபுரம், மதுரை மாவட்டப் பகுதிகளில் அம்மன் கோயில்களில் நடைபெறும் முளைப்பாரித் திருவிழாவின் போது ஏழு நாட்கள் தினமும் இரவில் பெண்கள் கும்மியடித்து வழிபாடு நிகழ்த்துகின்றனர்’[36]. இங்கு பக்தி முதன்மை பெறுகிறது. பருவப் பெண்களின் பூப்புச் சடங்கு நிகழ்த்தும் போதும் கும்மி கொட்டுதல் உண்டு. இது பெண்கள் விளையாட்டேயாயினும் ‘தென்னாற்காடு மாவட்டத்தின் சில பகுதிகளில் ஆண்களும் பெண்களோடு கும்மியடித்ததை அருகிக் காணமுடிகிறது’[37] சிவகங்கை இராமநாதபுரம் பகுதிகளில் கோயில் திருவிழாக்கள் முடிந்த மூன்றாம் நாள் நிகழ்ச்சியில் ஆண்கள் கும்மியடிக்கின்றனர். ஆண்கள் கும்மியை “ஒயில்” கும்மி என்பர். நெல்லை மாவட்டத்தில் இறப்புச் சடங்கின் போதும் கும்மி நிகழ்த்தப்பெறும் எனத் தெரிகின்றது.

கும்மியின் வேறு பெயர்கள்

சங்க இலக்கியங்கள் முதற்கொண்டு கும்மி பல்வேறு பெயர்களால் அழைக்கப்பெறுகிறது. ‘அகநானூற்றில் கொப்பி என்றும், சீவக சிந்தாமணியில்

காந்தர்வ தத்தையார் இலம்பகத்தில் கொம்மை என்றும் கும்மி குறிப்பிடப்பெறுகிறது. இராமலிங்க அடிகளின் சண்முகர் கொம்மி, நடேசர் கொம்மி என்னும் பெயர்களால் கொம்பி என்றும் வழக்கு காணப்படுகிறது. இராசசேகர முதலியார் எழுதிய சாவித்திரி அம்மன் கொம்மிப்பாட்டு என்றும் நூலில் இவ்வழக்கினை காணமுடிகிறது'[38]. தஞ்சை மாவட்டம் பேராவூரணி வட்டாரப் பகுதிகளில் கும்மி கொட்டுதல், தானானை கொட்டுதல் என்று வழங்கப்பெறுகிறது.

கும்மிப்பாடல் பாடும் முறை

கும்மியாட்டம் முன்னொருவர் பாட அதைத் தொடர்ந்து ஏனையோர் பாடும் பின்பாட்டு முறையில் பாடப்பெறும். இருவர் அல்லது மூவர் இணைந்து முன்பாட்டுப் பாட அதே எண்ணிக்கையுள்ள ஏனையோர் பின்பாட்டுப் பாடுதல் முறையும் உண்டு. இதில் சமயக்கருத்துக்கள், வரலாற்று நிகழ்ச்சிகள், புராணக்கதைகள், வாழ்வியல் நிகழ்வுகள், சீர்திருத்தக்கருத்துக்கள், மருத்துவம் போன்றவைகள் பெரும்பான்மையாக அமைகின்றன. இவை யாவும் எளிமையின் வடிவம் கொண்டு இனிமையாக இசைக்கப்பெறும் பல பொருண்மைக்கும் நிலைகளாக இருந்திருக்கின்றன. வாழ்வியல் நெறிகள் கும்மியில் படம்பிடித்துக் காட்டப்பெறுகின்றன.

கும்மி பாட்டு

கும்மி என்பது நாட்டுப்புறப்பாடல்களில் தனிச்சிறப்புடையது. பகலெல்லாம் உழைத்துக் களைத்த பாட்டாளி மக்கள் உண்டு களித்துக் கூடிப்பாடி ஆடி மகிழ்வர். பொங்கல் விழாவின் இறுதி நாளான களி நாளன்று கட்டுச்சோறு கட்டிக்கொண்டு ஆற்றுக்கும் தோப்புக்கும், கும்பல் கும்பலாகச் செல்வார்கள். ஆண்கள் தனியாக சில விளையாட்டுக்களில் ஈடுபடுவார்கள். பெண்கள் வட்டமாக நின்று பாடிக்கொண்டு குனிந்து குனிந்து கைகொட்டி ஆடிக்கொண்டு சுற்றிச் சுற்றி ஆடுவார்கள் இந்தக்கும்மி பெண்களுக்குப் பொழுது போக்காகும்.

"ஊரான் ஊரான் தோட்டத்திலே அங்கே
ஒருத்தன் போட்டது வெள்ளிக்காய்
காசுக்கு ஒன்று விற்கச் சொல்லி - அவன்
காயிதம் போட்டானாம் வேட்டைக்காரன்"

"வேட்டைக்காரன் பணம் வெள்ளிப்பணம் - அது
வேடிக்கை பாக்குது சின்னப்பணம்
வெள்ளிப் பணத்துக்கு ஆசை வச்சு - அவள்
வீராயி வந்தாடி ஆராயி"[39]

கும்மியடிக்கும் வேளைகளில் பாடலின் முதலடியை தலைமைப் பொறுப்பில் உள்ளவர் பாடுவர். அவரைத் தொடர்ந்து ஏனையோர் வட்டமிட்ட நிலையில் கூடிப்பாடி மகிழ்வர். சில வேளைகளில் எதிர்ப்பாட்டு பாடும் வழக்கமும் உண்டு. 'சமுதாய நோக்கில் கும்மியடிக்கையில் பூப்பெய்திய பெண்கள் வீட்டிலும் மாட்டுப் பொங்கலுக்கு மறுநாள் கரிநாள் எனப்படும் காணும் பொங்கலிலும் மகிழ்ச்சியின் புலப்பாடாகப் பாடிக் கொண்டே ஆடுவர்'[40] கும்மியடிப்பர்.

கோலாட்டம்

சிறுமியர்கள் கூட்டம் கூட்டமாக நின்றுகொண்டு கைகளில் வண்ணச் சிறு கோல்களை ஏந்தியவாறு சந்தத்துடன் கூடிய பாடல்களைப் பாடிக்கொண்டு வட்ட வட்டமாகச் சுற்றி வந்து மாறிமாறி ஒருவர் வேறொருவர் கையிலுள்ள கோல்களுடன் தட்டியாடுவதே கோலாட்டமாகும். இவ்வாட்டம் பற்றிய ஒரு கதை உண்டு. 'பாசவ அசுரன் என்ற ஒருவன் இருந்தான். அவன் மற்றவர்களுக்கு அடங்காமல் தீமையே செய்யும் குணம் படைத்தவன். அவனிடம் இளம்பெண்கள் கூட்டம் கூட்டமாகச் சென்று கோலாட்டம் ஆடினார்கள். அதைக் கண்ட அவன் மனம் திருந்தித் தீய குணங்கள் அனைத்தையும் கைவிட்டான் என்று கதை வழங்கி வருகிறது'[41]. மேலும் இதுபோல பல்வேறு கதைகளும் கோலாட்டம் பற்றி உரைக்கின்றன.

"பாலு கலயம் கொண்டு பெண்கள் பாலென்று கூவையிலே
பாலத் தாடி யென்று கிருஷ்ணன் பல்லை உடைத்தாண்டி
வெண்ணையக் கலயம் கொண்டு பெண்கள் வெண்ணெய் யென்று கூவையிலே
வெண்ணெய் தாடி யென்று கிருஷ்ணன் விரட்டி அடித்தாண்டி"[42]

பெண்களை ஏமாற்றி வெண்ணெய் திருடுவது, மோர் திருடுவது போன்ற கிருஷ்ணனின் குறும்புச் செயல்களைக் கோலாட்டப் பாடல்களில் பாடுவதுண்டு.

கலைஞர்கள் பாடல்கள்

கலைஞர்கள் பொதுமக்களின் ஆதரவுடன் பல்வேறு கலை நிகழ்ச்சிகளை நடத்துவது உண்டு. கரகம், சிலம்பம், காவடி, பொய்க்கால்குதிரை, புலியாட்டம், மயிலாட்டம் முதலிய நிகழ்ச்சிகளை நடத்துவர். அவை கதைத் தொடர்பு நிகழ்ச்சிகள், கதைத் தொடர்பில்லா நிகழ்ச்சிகள் என்று இரண்டு வகைகள் ஆகும்.

கதையோடு தொடர்புடைய நிகழ்ச்சிகளில் கதைப்பாடல் நிகழ்ச்சி, வில்லுப்பாட்டு, தெருக்கூத்து, தோல் பொம்மலாட்டம் கொலைச்சிந்து ஆகியன சிறப்புடையனவாகும்.

வில்லுப்பாட்டு

தமிழக கிராமங்களில் குறிப்பாகத் தென்மாவட்டங்களான கன்னியாகுமரி, திருநெல்வேலி, இராமநாதபுரம் ஆகிய மாவட்டங்களில் சிறிய ஊர்களில் உள்ள தெய்வங்களுக்கு நிகழ்த்தப்பெறும் திருவிழாக்களில் இரவு நேரங்களில் தெய்வங்களின் கதைகளும், தெய்வ நிலைக்கு உயர்ந்த வீரர்களின் கதைகளும் வில்லுப்பாட்டு நிகழ்ச்சியின் மூலம் எடுத்துச் சொல்லப்பெறுகின்றன. இக்கலை இம்மாவட்டங்களின் மக்களால் பெரிதும் விரும்பப் பெறுபவை. இம்மாவட்டங்களில் உள்ள பல சிற்றூர்களில் வாழ்ந்துவரும் சாதியினரின் வரலாற்றை வில்லுப்பாட்டு மூலம் நன்கு அறிய முடிகிறது.

இசைக்கருவிகள்

அலங்கரிக்கப்பெற்ற வில் முதன்மையான இசைக்கருவியாகும், குடம், தாளம், கட்டை ஆகியன துணைக்கருவிகளாக அமைகின்றன. “முதல் கருவியாகிய வில், வில்கதிர், முனைக்குப்பிகள், வடம், மணிகள், மணிகோர்க்கும், வளையங்கள், கம்பிகள், கயிறுகள் ஆகியவற்றைக் கொண்டு அமைக்கப்பெறுகின்றது. வில்கதிர் ஆறு முழ நீளம் கொண்டது. பனைமரத்தின் அடிப்பகுதியில் வில்கதிர் செய்யப்பெறுகிறது. கதிரின் நடுப்பகுதி குடத்தின் கழுத்துடன் சேர்த்துக் கட்டப்படும். கதிரின் இரு முனைகளிலும் வெண்கலம் அல்லது பித்தளையினாலான கும்பிகள் பொருத்தப்பெற்றிருக்கும்”[43]. இதுவே வில்லுப்பாட்டிற்குரிய வில் ஆகும். நானாகப் பயன்படும் வடம் மாட்டுத் தோலால் ஆனது. அது முறுக்கி

இருக்கமாக இருப்பதால் நெகிழாது. கதிரில் 11 மணிகள் கட்டுவர். கதைபாடும் பாடகர் புலவர் எனப்படுவார். அவர் கையல் 1½ சான் நீளம் கொண்ட 2 கோள்கள் கொண்டு வில் நானில் தாளத் தட்டோடு அடிக்க வில் இன்னொலி எழுப்பும் கோல் கொண்டு தட்டும் பொழுது தலையை சுற்றி வலது கையைச் சுற்றி வீசுவது போன்ற முறைகளை மக்கள் மிகவும் ரசிக்கின்றனர்.

மேலும் வில்லுப்பாட்டில் துணைக்கருவிகளாக உடுக்கு, குடம், பித்தளை அல்லது இரும்பினால் செய்யப்பெற்ற தாளம் (சிஞ்சா) தாளக்கட்டை ஆகியவை இசைக்கப்பெறுகின்றன.

பாடலில் பாடகர் அமைப்பு

தாளத்திற்கும் கதையில் வரும் உணர்ச்சிகளுக்கும் தக்கவாறு தலை, தோள், கை ஆகியவற்றை ஆட்டி அசைத்துப்பாடுவது முதன்மைப் பாடகரான புலவரின் அமைப்பாக உள்ளது. இது பார்ப்போரையும் ஆடவைக்கும் விதமாய் அமையும். புலவர் பாடுவதை வாங்கிப் பின்பாட்டுப் பாடுவர், ஒருவரிடையோ கடைசிச் சொல்லையோ, அல்லது கடைசி அடியையோ திரும்பப் பாடுவர். நீண்ட நேரம் அவர் இழுத்துப் பாடும் பொழுது முதன்மைப்பாடகர் சற்று ஓய்வு கொள்வதற்கு இம்முறை வழிவகுக்கிறது.

பாடலைப் பாடிக்கொண்டு வருகின்ற பொழுது இடையிடையே உரைநடைகளில் கதைகளை விளக்குவர். அந்த வேலைகளில் இசைக்கருவிகளை இசைப்பவர்களும் பின்பாட்டுப் பாடுவோரும் 'ஓகோ' 'ஆமா' 'அப்படியா' 'சரி' 'எப்படி' போன்ற சொற்களைத் தகுந்த இடத்தில் தகுந்த முறையில் கூறுவர். இவ்வாறு பாடும் பொழுது கூறப்படும் செய்திகளையும், வருணனைகளையும் கேட்டு மக்கள் தங்களை மறந்து இசையை இரசிப்பார்கள்.

வில்லுப்பாட்டின் இறுதியில் கோயிலில் உள்ள தெய்வங்களை வாழ்த்தி அவையோர், நிகழ்ச்சி அமைப்பர், கோயில் அதிகாரிகள் முதலிய அனைவரையும் வாழ்த்தி நன்றி கூறி முடிப்பர்.

வில்லுப்பாட்டுகளில் கதையமைப்புகள்

வில்லுப்பாட்டில் பிறப்புக்கதைகள், இறப்புக்கதைகள் இரு வகையான கதைகள் பாடப்பெறுகின்றன. கதைகள் தெய்வங்களின் பிறப்புப் பற்றிய கதைகள், தெய்வப்பிறவி அல்லது தெய்வ அம்சம் எனவும், இறப்புக்கதைகள்

இறந்துபட்ட வாதை அல்லது, வெட்டப்பட்ட வாதை என்று கூறப்பெறும். சாஸ்தா, காளியம்மன், முத்தாரம்மன் போன்ற தெய்வங்களின் பிறப்பைப் பற்றிய கதைகள் அடிக்கடி பாடப்பெறுகின்றன. மேலும் பாலுணர்வு நகைச்சுவை சமூக அங்கதம் இல்பொருட் கற்பனை அழகிய வருணணை ஆகியவையும் இப்பாடல்களில் காணப்பெறுகின்றன.

குறிப்பாக வில்லுப்பாட்டுக் கட்டமைப்பு, கடவுள் வாழ்த்து குரு வணக்கம். கதைபற்றிக்கூறல், அவையடக்கம் கதைப்பாடல், வாழிபாடல் என்ற முறையில் அமையும். தொடக்கமாக கடவுள் வாழ்த்து அமையும். இதில் கணபதி முதன்மையிடம் பெறுகிறார்.

"தந்தனத்தோம் என்று சொல்லி யே வில்லில் - பாட
வந்தருள்வாய் கணபதியே"[43]

என்று பாடத்தொடங்குவர். எதார்த்தப் பேச்சுக்களும் நகைச்சுவைத் துணுக்குகளும் வரலாற்றுச் செய்திகளும் நிரம்பிக் காணப்பெறுவது வில்லுப்பாட்டு ஆகும்.

தெருக்கூத்து

தமிழகத்தில் பல்வேறு பகுதிகளில் அறுவடை முடிவுற்ற காலங்களில் தெருக்கூத்துக்கள் நிகழ்த்தப்பெறுகின்றன. இவை குறிப்பாக மாலை வேலைகளில் நிகழ்த்தப்பெறுவது அதிகம். முதலில் இறைக்கு வணக்கம் செய்துவிட்டு பின்னர் கட்டியங்காரன் என்னும் பாத்திரம் அறிமுகம் செய்யப்பெறுகிறான். இந்தக் கட்டியங்காரனே, அனைத்துத் தெருக்கூத்திலும் இடம்பெறும் முக்கிய பாத்திரமாவான். நடிக்கும் நபர் மக்களைச் சிரிக்க வைக்க வேண்டும். மேலும் அவருக்குப் பேச்சுத் திறமை மிக முக்கியமானதாகும். தெருக்கூத்துக் கலைஞர் பாட, ஆட, நடிக்கத் தெரிந்தவராக இருக்க வேண்டியது இன்றியமையாதது. கதையானது பிறப்பாக இருந்தால் தாலாட்டும், இறப்பாக இருந்தால் ஒப்பாரியும் இடம்பெறும்.

பார்வையாளர்கள்

முற்காலத்தில் தெருக்கூத்தில் ஆறு முதல் அறுபது வயது வரை உள்ளவர்கள் பார்வையாளர்களாக இருந்தனர். கூத்தின் கதையை அவர்கள் அறிந்திருந்தனர். "கூத்துக் கலைஞர்கள் கதையில் தவறு செய்தால் உடனே

பார்வையாளர்கள் கூக்குரல் எழுப்பத்தொடங்குவர். இன்று 15 முதல் 25 வயது வரை உள்ள இளைஞர்களைக் காணமுடியவில்லை". அதற்குக் காரணம் அவர்களுக்கு இக்கலையின் மீது ஆர்வம் இல்லை. இன்றும் 40 முதல் 60 வயது உள்ளவர்களே தெருக்கூத்தில் நடிக்கும் கதை நன்கு அறிந்தவர்களாக உள்ளனர்.

தெருக்கூத்தைப் பற்றி வழங்கும் பழமொழிகள்

கூத்துக்கலை பற்றி பின்வரும் பழமொழிகள் நாட்டுப்புறங்களில் இன்றும் பேச்சு வழக்கில் காணப்பெறுகின்றன.

"ஊர் ரெண்டு பட்டா
கூத்தாடிக்குத் தொக்கு"[44]

என்பதற்கு ஊர் ஒன்றில் சண்டை சச்சரவு தோன்றிவிட்டால் அந்த ஊரில் இரண்டு குழுக்களிடமும் தெருக்கூத்து நிகழ்த்தப்பெறும், இதனால் இக்கலைஞர்களுக்கு இரட்டிப்பு வருவாய் கொண்டாட்டம் இருக்கும்.

"கூத்தாடி கிழக்கே பார்ப்பான்
கூலிக்காரன் மேற்கே பார்ப்பான்"

என்ற பழமொழியில் பொழுது விடிந்தால் கூத்தின் கதையைச் சுருக்கிக் கொள்வான். அதுபோல் கூலிக்கு வேலை செய்யும் ஆண் பொழுது போனால் வீட்டிற்குத் திரும்புவான் என்ற கருத்துக்கள் உணர்த்தப் பெறுகின்றன.

"ஒரு நாள் கூத்துக்கு மீசை வைத்தல்"

"ஒரு நாள் கூத்துக்கு மீசையைச் சிரைத்தல்"

போன்ற பழமொழிகள் கூத்துப்பற்றி எழுந்துள்ளவைகள் ஆகும்.

கூத்தாடிகள்

கூத்தாடுவதற்கென்றே ஓர் இனம் இருந்தது என்றும் அவர்கள் கூத்தர்கள் என்று வழங்கப்பட்டார்கள் என்றும் பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் நமக்கு உணர்த்துகின்றன. இவர்கள் ஊர் ஊராகச் சென்று ஊர் மக்களின் அனுமதியுடன் கூத்தாடி ஊரார் கொடுப்பதை வாங்கிக்கொண்டு வாழ்ந்து வந்தனர். இவர்கள் பெரும்பாலும் தாழ்த்தப்பட்ட வகுப்பைச் சார்ந்தவர்களாக

உள்ளனர். தஞ்சை மாவட்டத்தில் பல பகுதிகளில் "கூத்தாடிப் பறையர்" என்ற ஓர் இனத்தார் இன்றும் வாழ்ந்து வருகின்றனர். இது இந்தச் சாதியின் கிளைக்குப் பட்டம் என வழங்கப் பெறுகிறது. இன்று இவர்கள் இத்தொழிலை முழுநேரமாகச் செய்யவில்லை என்றாலும் பகுதித் தொழிலாகச் செய்து வருகின்றனர்.

தாதர்கள்

தாதர்கள் என்ற இனத்தாரும் கூத்தாடுவதையே தொழிலாகக் கொண்டிருந்தனர் என்றும் இவர்கள் நடிப்பதற்கென்றே சில தனி நாடகங்கள் இருந்தன என்று, இந்த நாடகங்களை இவர்கள் நடிக்கவே கூடாது என்ற கட்டுப்பாடு இருந்ததென்றும் அறிய முடிகிறது. இந்தத் தாதர்கள் இனம் கூத்தாடுவதையே முழுத் தொழிலாகக் கொண்டுள்ளனர். தஞ்சை மாவட்டம் பகுதிகளில் தாதர்கள் இன்றளவும் மார்கழி மாத இரவுப் பொழுதுகளில் சங்கு மணி போன்ற இசைக்கருவிகளை இசைத்துக்கொண்டு கிராமங்களை வலம் வருகின்றனர். இதற்கான கூலிகளை வீடுதோறும் பெற்று வருகின்றனர் என்பது சான்றாகும்.

தெம்மாங்கு

பழங்காலம் முதற்கொண்டு இன்றளவும் நகர நாகரிகம் எட்டாத கிராமங்களில் உள்ள மக்கள் தாங்கள் விளைவித்த பொருட்களை மாட்டு வண்டிகளில் ஏற்றித் தொலைவில் உள்ள நகரங்களுக்குக் கொண்டு செல்வார்கள். நெடுந்தொலைவு உள்ள காரணத்தினால் இவர்கள் குறிப்பாக இரவு நேரங்களில் பயணம் மேற்கொள்கின்றனர். தாங்கள் விளைவித்த பொருட்களை நகரங்களுக்குத் தேவையாக்கி தங்களுக்குத் தேவையான பொருட்களை வாங்கி வருவது தொன்றுதொட்டு இருந்துவரும் மரபு. இத்தகைய இரவு நேர வண்டிப் பயணங்களில் தங்களுக்கும், வண்டியை இழுத்துச்செல்லும் மாடுகளுக்கும், அலுப்புத் தட்டாதிருக்க வண்டிக்காரர்கள் பாடல்களைப் பாடிச்செல்வார்கள். இரவின் அமைதியில் பாடப்பெறும் இப்பாடல்கள் காதில் தேன் போல் வந்து விழும். இப்பாடல்களின் பாடுபொருள் ஏதுவாக இருப்பினும் இங்கு இசைக்கே முக்கியத்துவம் தரப்பெறும். ஒரு கோடியில் இருக்கும் வண்டிக்காரர் பாடும் பாடலுக்கு மறு கோடியில் உள்ள வண்டிக்காரர் எதிர்ப்பாட்டுப் பாடுவர். இவ்வாறு இப்பாடல்கள் கேள்வி பதில்களாகவும் அமையும். இவற்றுள் கேலி கிண்டல்களும் இடம்பெறும். மேலும் பல்வேறு

வேலைகளைச் செய்யும் மக்கள் பாடும் பாடல்கள் தேன் போல் இனிமையாக அமைந்தன. இதன் காரணமாக அப்பாடல்கள் "தேன்பாடு" என முதலில் வழங்கப்பெற்றது. அதுவே பின்னர் "தேன்பாங்கு" என ஆகி இறுதியில் தென்பாங்கு என்று முதலில் குறுகியும் அகர மெய் மாற்றமடைந்து தென்மாங்கு என வழங்கியிருக்க வேண்டும் எனலாம்.

மேலும் இப்பாடல்களின் மெட்டுக்கள் தமிழ்நாட்டின் தென்பகுதியில் மதுரை, திருநெல்வேலி போன்ற மாவட்டங்களில் முதன்முதலில் தோன்றியதால் 'தென்பாங்கு (பாங்கு - இயல்பு - தன்மை எனப்பொருள்பட்டு) தென்பகுதி இயல்புடன் கூடிய பாடல்'[45] என்னும் பொருள்களில் வழங்கிப் பின்னர் தெம்மாங்கு என்று மறுவியிருக்க வேண்டும் எனக் கருத இடமுண்டு.

தெம்மாங்கும் அதன் தன்மையும்

வேலை செய்யும் இடங்களில் வேலையாட்கள் அவரவர்களின் தன்மை இயல்புக்கு ஏற்ப தெம்மாங்குப் பாடல்களைக் பாடியிருக்க வாய்ப்பு உண்டு. தெம்மாங்கு என்று நாட்டுப்புறங்களில் மக்கள் சுட்டுவதைச் சில பண்டிதர்கள் தேன்பாங்கு என்று கூறித் தேன்போல் இனிப்பான இராகம் என விளக்கம் தருகின்றனர்.

'தெம்மாங்கு என்றால் காதல் குறிந்த பாடல் என்று தவறான கருத்து, திரைப்படத்துறை மற்றும் தமிழ்ப் பண்டிதர்கள் வழிக்கருத்துப் பெற நேர்ந்துள்ளது. "தெம்மாங்கு" என்பது நாட்டுப்புற இசை வகைகளுள் ஒன்று. இந்த இசையில் பல்வேறு சுவை கொண்ட வெவ்வேறு பாடுபொருள்கள் கொண்ட பாடல்கள் அமைவதை நாட்டுப்புறங்களில் களப்பணி செய்வார் உணர முடியும்'[46]. ஆ.ஈ.ஊ.ஏ.ஐ.ஓ.ம் என்று பாடலின் இசையை நீட்டி ஒலிப்பதையும் பாடகர்கள் அவ்வாறு பாடுவதையும் காணமுடிகிறது.

"1. நாம்பெத்த மக்கா (ஆ)
2. வாழை காஞ்சிருக்கே - நன் (ன்)
வாழ்ந்த ஆலமரம் சாஞ்சிருச்சோ (ஓ)
3. நீயும் நானும் சேர்ந்திருப்போம்ன்று - அடநீ
சொன்னதெல்லாம் பொய்யி (ஈ)

4. வந்தனமுன்னா வந்தனம்
வந்தசனங்களெல்லாம் குந்தணும் (ம்)
5. தைதக்கா தை (ஐ)
6. நீயும் நானும் ஒன்று - இப்பச்
சேர்ந்திருக்கணும் கண்ணு (ணு - ஊ)
7. ஆளில்லா காட்டுக்குள்ளே (ஏ)
அட (ஏ)
ஆட மேய்க்கும் சின்னவனே (ஏ)”[47]

மேற்கண்ட நாட்டுப்புறப்பாடலடிகளில் நீட்டி இசைத்தல் முறை என்பது தெம்மாங்கு இசையாக அமையும் போது பாடக்கேட்க முடிகிறது.

தெம்மாங்கு இசைமெட்டு

வேலை செய்கின்ற இடங்களில் பாடும் மக்களின் இயல்பான குரல் வளத்தோடு பாடலின் அடிகள் அமைந்திருக்கும். குறிப்பிட்ட இடங்களில் (பாடலடியின் முடிவாக இருக்கலாம் அல்லது மூச்சு இழுத்துவிடும் முடிவில் அமையும் வார்த்தைகளாக அமையலாம்) நீட்டி இசைப்பர், சடங்கு முறைக்காக இறந்தார் வீட்டில் பாடும் ஒப்பாரியில் நீட்டி இசைக்கும் முறை உண்டு. ஒப்பாரி இசையினைத் தழுவித் தாள நடையில் பாடும் மாரடிப்பு ஆட்டக்கலைஞர்கள் தெம்மாங்கு இசைக்குரிய ஓசையுடன் கலந்து நயப்படுத்துவது குறிப்பிடத்தக்கது. மேலும் ‘தெம்மாங்கு பாட்டுக்கு ஒரே ஒரு மெட்டுத்தான் உண்டு என்றாலும் தாளத்தை மாற்றிப்பாடுவதும் உண்டு. இந்தக் கண்ணிகள் ஆண் கூற்றாகவும் பெண் கூற்றாகவும் உள்ளன. இக்கண்ணிகளுக்கிடையில் பொருள் தொடர்பு காண்பது மிகவும் கடினமாக இருக்கிறது’[48]. பெண்கள் பாடி ஆடி நிறைவேற்றும் மாரடிப்பில் தெம்மாங்கு இசை முறை காண்பது அரிதாகும்.

தெம்மாங்கு வகைகள்

1. டப்பாத் தெம்மாங்கு
2. நெட்டுத் தெம்மாங்கு
3. ஒத்தடித் தெம்மாங்கு
4. தெக்கத்தித் தெம்மாங்கு

நையாண்டி இசை

நையாண்டி என்பதற்கு கிண்டல், ஏளனம், கேளிக்கை, நகைப்பு போன்ற ஒருமித்த பொருள்கள் உண்டு. கேளிக்கை செய்யும் பொருளில் நையாண்டி இசை வாசிக்கப் பெறுகிறது. நக்கல், நையாண்டித்தனம் போன்றவற்றின் வெளிப்பாடகத்தான் நையாண்டி இசை வாசிக்கப்பெறும். முற்காலத்தில் ஒரு முழு அளவுடைய சத்தம் (செனாய்) என்ற இசைக்கருவியின் மூலம் இசைக்கப்பெற்ற இவ்விசையமைப்பு சற்று மாறி இன்று நாதசுரம் கொண்டு இசைக்கப்பெறுகின்றது. 'நாதஸ்வரத்தில் கீங், கீங் என்றும் டா்ங், டா்ங் என்று அவ்வப்போது இசையொலி வெளிப்பட குழலிசைக் கருவி வழியே வாசிக்கக் காணமுடியும்.'[49].

நையாண்டி இசையை வாசிக்கும் இசைக்கலைஞர்கள் நின்று கொண்டு நாயனத்தை மேலே கீழே உயர்த்தித் தாழ்த்தி ஆட்டி அசைத்து கேளிக்கை செய்து வாசிக்கின்றனர். இன்றைய காலகட்டத்தில் நையாண்டி இசையென்ற சொல் சற்றுமாற்றம் பெற்று 'நையாண்டி மேளம்' என்று வழங்கப்பெறுகிறது. தவில், தமுக்கு, பம்பை, உறுமி, சால்ரா, நாயனம், ஒத்தூதும், குழல் ஆகிய இசைக்கருவிகள் ஒருங்கிணைந்த நிலையில் இவ்விசை இசைக்கப்பெறுகின்றது.

நையாண்டி இசையை வாசிக்கும் இசைக்கலைஞர்கள் ஒருவரையொருவர் நக்கல் செய்து கொள்ளும் விதமாக ஆடி அசைந்து இசைக்கருவிகளைத் தூக்கிக்காட்டி அசைத்து வாசிக்கின்றனர். இதன் தோற்றம் தென்மாவட்டமே என்று கருத இடமுண்டு. 'திருநெல்வேலிப்பகுதிகளில் உள்ள நாயனக் கலைஞர்கள் மற்றும் மேளதாளக் கலைஞர்கள் ஆகியோரிடையே பயிற்சி எடுத்துக்கொண்டு மதுரை, இராமநாதபுரம், புதுக்கோட்டை, தஞ்சை போன்ற பகுதிகளில் நையாண்டி மேளம் வாசிப்பதைத் தொழிலாகக் கொண்டு வாழ்கின்ற பரம்பரையினரை இன்றளவும் காணமுடிகிறது'[50]. வயதானவர்கள் திருநெல்வேலிப் பகுதிகளில் இருந்து கற்று வந்ததாகக் கூறுவது இங்கு எண்ணிப்பார்க்கத்தக்கது.

நையாண்டி இசை வகைகள்

1. தெற்கத்தி நையாண்டி
2. விளம்பிநையாண்டி அல்லது எத்துடை நையாண்டி

3. துரித நடை நையாண்டி
4. மம்பட்டி வெட்டு நையாண்டி
5. சோலை மலை நையாண்டி

என நையாண்டி வகைகளை நாட்டுப்புறபாடல் அறிஞூன கே.ஏ.குணசேகரன் அவர்கள் பகுத்துப் பார்க்கின்றனர்.

கதைப்பாடல்

கதைப்பாடல் என்ற தொடர் 'Ballod' என்ற ஆங்கிலச் சொல்லுக்கு ஈடாகத் தமிழில் வழங்கப் பெற்று வருகிறது. முற்காலங்களில் கதைப் பாடல்களைக் குறிக்க "கதை" என்ற சொல்லே பயன்படுத்தப்பெற்று வந்தது. ஆனால் இன்று 'உரைநடையில் கூறப்படும் கதையைச் சுட்ட காதை என்ற சொல்லும் பாடலில் கூறப்படும் கதையைச் சுட்ட கதைப்பாடல் என்ற சொல்லும் குறிக்கப்படுகின்றன'[51]. கதையுடன் இசையைக் கலந்து காண்பதனை மக்கள் விரும்புகின்றனர். இத்தகைய விருப்பத்தின் காரணமாக அதிக கதைப்பாடல் நூல்கள் உருவாக்கப்பெற்றுள்ளன. இயற்கைச் சூழல் மக்களின் மனப்பாங்கு, சாதிகளின் நடத்தை போன்றவைகள் தான் கதைப்பாடல்கள் தோன்ற முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றன.

கதைப்பாடல்கள் பற்றி ஆய்வாளர்கள் உரை

ஓரிடத்தில் வழங்கப்பெறும் ஒரு புகழ்மிக்க கதை பாடல் வடிவில் ஆக்கப்பெறுகின்றது. கதையை உள்ளடக்கி விளக்குவதால் கதைப்பாடல் என்று பெயர்பெற்றது என சரசுவதி வேணுகோபாலன் கூறுகிறார். கதையைப் பாடலாகக் கூறுவது அல்லது பாடலில் கதை பொதிந்து வருவது கதைப்பாடல் என்றழைக்கப்படுகிறது. இது ஒரு கதையைப் பற்றியதாக இருக்கலாம் அல்லது பல உட்கதைகள் கொண்ட கூட்டுக்கதையாகவும் இருக்கலாம். இந்த உட்கதைதான் மூலக்கதைக்கும் பக்கபலமாக அல்லது அதன் மையத்தை நோக்கிச் செல்வதுமாகவும் அமையும் என்கிறார் அ.சண்முகசுந்தரம்.

இதை இயற்றியவர் யாராக இருப்பினும் பாடுபவரது உரிமையாகவே மாற்றப்படுகிறது. இதற்கு முன்னுரையும் பின்னுரையும் விளக்கமும் தேவையில்லை என்று கலைக்களஞ்சியம் கூறுகிறது. கதைப்பாடல்கள் வரலாறுகள் அல்ல, அவை வீரகாவியங்கள் மனிதப் பண்பினை உயர்ந்த

அம்சங்களைப் போற்றுபவை சமூகச் சீர்கேடுகளைக் கேலி செய்பவை இவற்றைக் கற்பனையால் உருவான நாட்டார் பாடல் என்றே கொள்ள வேண்டும் என நா.வானமாமலை கூறுகிறார்.

ஆங்கிலத்தில் பாலட் என்று சொல்லும் கருத்தைத் தமிழில் அம்மானை என அழைக்கின்றனர். இதற்குக் காரணங்கள் பல. ஒன்று பாடல்களால் அம்மானை என்ற சொல் பயன்படுத்தப்படுவது, மற்றொன்று செந்தமிழ் இலக்கியமாக இராமல் சொற்ப எழுத்தறிவுடையவர்கள் பாடி வைத்தது. பாமரர் இலக்கியம் என்று சொல்லும் மரபுடையது. நீண்ட பாடல்கள் நெடுங்கதைப் போக்குடையன. பாமர மக்கள் அனுபவிக்கத்தான் பாடல்கள் எனத் தமிழறிஞர் மு.அருணாசலம் கூறுகிறார்.

தமிழ்க் கதைப்பாடல்கள் - தோற்றம், வளர்ச்சி

கதைப்பாடல்கள் தமிழில் எப்பொழுது தோன்றின என்பதனை வரையறுத்துக்கூறப் போதுமான சான்றுகள் இல்லை இப்பொழுது கிடைக்கக்கூடிய பல கதைப்பாடல்கள் புகழேந்திப் புலவரால் இயற்றப்பெற்றுள்ளன என்ற குறிப்புடன் வெளியிட்டுள்ளனர். கதைப்பாடல்கள் அனைத்தும் ஒரே புலவரால் பாடப்பெற்றவை என்று உறுதியுடன் கூற முடியாவிட்டாலும், கதைப்பாடலுக்கும் புகழேந்திப் புலவருக்கும் மிக நெருக்கமான தொடர்பு இருந்திருக்க வேண்டும் என்பதனை அறிய முடிகிறது. இவர் காலத்தைக் கொண்டு கதைப்பாடல் தோற்றத்தையும் வளர்ச்சியையும் ஓரளவு கண்டுகொள்ள முடியும் 'தமிழ் இலக்கிய வளர்ச்சியில் பல்வேறு அமைப்புடைய பலவித இலக்கிய வகைகள் மக்களின் விருப்பத்துக்கு இணங்க உருவாகியுள்ளன. இவ் இலக்கிய வகைகள் அடுத்த காலகட்டத்தில் மறைந்துள்ளன'[52]. ஒவ்வொரு கால கட்டத்திலும் வாழும் மக்களின் விருப்பு வெறுப்பிற்குத் தக்கவாறும், தேவைக்கு ஏற்றவாறும் இலக்கிய வகைகள் தோன்றி வளர்ந்துள்ளதை இலக்கிய வரலாறு விளக்கிக்காட்டும், மக்களின் சுவைக்கு விருந்தாகவும், விருப்ப நிலைக்கு பொருத்தமாகவம் அவை அமைகின்றன. அவ்வாறு உருவாக்கப்பெற்ற இலக்கிய வகைகளில் ஒன்றாக கதைப்பாடல் விளங்குகிறது.

கதைப்பாடல்கள் வகைகள்

தமிழக மக்களிடையே வழங்கிவரும் கதைப்பாடல்கள் எண்ணற்றவை. அவற்றை நான்கு விதமாகப் பிரிக்கலாம். 1.இதிகாசத் துணுக்குகள், 2.சமூகக் கதைப்பாடல்கள், 3.வரலாற்றுக் கதைப்பாடல்கள், 4.கிராம தேவதைகளின் கதைப்பாடல்கள் என்பன ஆகும். எனினும் தமிழறிஞர் மு.அருணாசலம் ஒன்பது வகைகளாய் பகுத்துள்ளர்.

1. புத்தார்வக் கற்பனைக் கதைப்பாடல்
2. வரலாற்றுக் கதைப்பாடல்
3. புராணக் கதைப்பாடல்
4. சமூகக் கதைப்பாடல்
5. தத்துவக் கதைப்பாடல்
6. இன்பியல் கதைப்பாடல்
7. சமணக் கதைப்பாடல்
8. முசுலீம் கதைப்பாடல்
9. கிறித்தவர் கதைப்பாடல்

ஒப்பாரி

பிறந்த அனைவரும் இறப்பது இயற்கை. ஆனால் இறப்பு என்பது மனிதனின் வாழ்வில் ஈடு செய்ய முடியாத பேரிழப்பாகும். இழப்பும் இறப்பும் அவலத்திற்கு அடிப்படையாக உள்ளன. அந்த அவலம் துன்பச் சுவையுள்ள பாடல்கள் தோன்றுவதற்குக் காரணமாக உள்ளது.

மனித வாழ்வில் பாட்டு என்பது பிறப்பு முதல் இறப்பு வரை ஊடாடி நிற்கின்றது. இதில் இறப்பின் பொருட்டு எழும் இசை வகை ஒப்பாரி. இது இறந்தவர்களை எண்ணி கண்ணீர் மல்கப் பெண்கள் பாடுவது. இவ்வாறு பாடும் பொழுது மாரடித்துக் கொள்வதும் உண்டு. ஒப்பாரியை “ஒப்பு” எனவும், பிணக்கானம் என்று சொல்வது உண்டு. பிணக்கானம் என்பதே பிலாக்கானம் என பிற்காலத்தில் கையறு நிலைப்பாடல், புலம்பல் இரங்கல், இழவுப்பாட்டு அழுகைப்பாட்டு, அவலப்பாட்டு, புலம்பற்பா என நம் முன்னோர்கள் வழங்கியுள்ளனர்.

ஒப்பாரியை ஒப்பு + ஆரி எனப் பிரித்து ஒப்புச் சொல்லி அழுதல் என அகராதி விளக்கம் தருகிறது. தொல்காப்பியத்தில் ஒப்பாரி வடிவம் வழங்கப்படுகிறது என்பதைப் பின்வரும்,

"மாய்ந்த மகனைச் சுற்றிய சுற்றம்
ஆய்ந்த பூசல் மயக்கத் தானும்
தாமே ஏங்கி தாங்கரும் பையுளுகம்
கணவ னோடு முடிந்த படர்ச்சி நோக்கிச்
செல்வோர் செப்பிய மூதா னந்தமும்
நனிமிகு சுரத்திடைக் கணவனை இழந்து
தனிமகள் புலம்பிய முதுபா லையும்
கழந்தோர் தேஎந் தழிபடர் உறீஇ
ஒழிந்தோர் புலம்பிய கையறு நிலையும்"[53]

எனக்கூறுகிறது. உறவினர்களின் இழவு வீட்டிற்குச் செல்லும்போது இழவுப் பெயரில் மாரடித்து அழத்தொடங்கும் பொழுது ஒப்பாரி பாடுவர். வாய்க்கு வந்ததையெல்லாம் சொல்லி, மார்பிலும், தலையிலும் அடித்துக் கொள்வர். நிறைவு வாழ்வு வாழ்ந்தவர் இறந்தால் பெரும்பாலும் ஒப்பாரி இருக்காது. மேலும் தங்கள் வாழ்வில் ஏற்பட்ட இழப்புகள், இழவுகள் போன்றவற்றினை நினைத்தும் ஒப்பாரி பாடுவது உண்டு. "ஒப்பாரி என்பது தாய், தந்தை, மகன், மகள், கணவன், அயலவர் உறவுமுறைகளுக்கு ஏற்பப் பாடப்படுவது உண்டு". நெருங்கிய உறவினர் என்றால் நீண்ட நேரமும், தூரத்து உறவு என்றால் குறுகிய நேரமும் பாடுதல் உண்டு. சோகம் சொல்லச் சொல்லக் குறையும் தன்மை உடையது. ஒப்பாரிப்பாடல்கள் சோகத்தில் அமைந்தவைகள் ஆகும்.

ஒப்பாரிப்பாடல்களில் உணர்ச்சிப்புலப்பாடு

மக்களது வாழ்வின் முன்னுரையாகத் தாலாட்டும் முடிவுரையாக ஒப்பாரியும் அமையும் எனினும் பெண்ணின் மடியில் தொடங்கிய வாழ்வு மண்ணின் மடியில் அடங்கும் வரையிலும் இசைக்கலை தன் பங்கினை ஆற்றிக்கொண்டு உள்ளது. 'அழுவது கலையாகாது, அதுவே அவலத்தை ஒருவகை இசையுடன் கலந்து ஒப்பாரியாகப் புலப்படுத்துகையில்தான் கலையாகின்றது. மேலும் ஆடவரினும் மகளிர் வாயிலாக ஒப்பாரியாகப் புலப்படுத்துகையில்தான் கல்நெஞ்சத்தையும் பிழிந்தெடுக்கும் கலையாகின்றது'[54].

ஒப்பாரியின் வாயிலாக மகளிர் சமுதாயமும் உறவு முறையாலும் நலிந்துள்ள தம் அவல நிலையைப் பலபடப் புலப்படுத்துவர். இளமையிலேயே மஞ்சளும் குங்குமமும் பூவும் பொலிவுமிழக்க வைக்குஞ் சூழலே தன் அன்புக் கணவனை எமனுக்குப் பலி கொடுத்துவிட்ட ஒருத்தி கதறும் நிலையை,

"தோனி வருகுதின்னு - நான் துறைமுகமே காத்திருந்தேன்
தோனி கவுந்திருச்சே - எனக்குத் - துறைமுகமே ஆசையில்லே
கப்பல் வருகுதின்னு - நான் - கடற்கரையிலே காத்திருந்தேன்
கப்பல் கவுந்திருச்சே - எனக்குக் கடற்கரையே ஆசையில்லே"[55]

என்ற பாடல் மூலம் புலப்படுத்துகிறாள்.

பொதுவாக ஒப்பாரிப் பாடல்கள் முகாரி என்கிற இராகத்தில் அமைய வேண்டும் என்பர் இசைவாணர்கள். ஆனால் நாட்டுப்புறப்பாடலாகக் காணப்படும் ஒப்பாரிப் பாடல்கள் முகாரியில் மட்டுமின்றி வேறு இராகங்களிலும் பாடப்பெறுகின்றன. தாங்க முடியாத அவலத்தின் தெறிப்பாய் ஒப்பாரிப்பாடல்கள் அமைந்துள்ளன. இறந்த வீடுகளில் பாடல் பாடி மாரடிப்பதற்கென்று சில கலைஞர்கள் உள்ளனர். தமிழகத்தின் தென்பகுதிகளிலும் தஞ்சை மாவட்டத்தின் பல பகுதிகளிலும் இவ்வழக்கம் காணப்பெறுகிறது. சமுதாயத்தில் . "கூலிக்கு மாரப்பவர்" என்ற ஒரு பழமொழி உண்டு. இது இக்கலைஞர்களையே சுட்டுகின்றது.

நிலம், பணம் போன்ற பொருள்கள் இழந்த நிலையினும் கணவனால் கைவிடப்பெற்ற பெண்கள், விதவைகள், வரதட்சணைக் கொடுமைக்கு உள்ளான பெண்கள், பெண் குழந்தைகளைப் பெற்று ஆண்குழந்தை பெறாத காரணத்தால் பிறந்த வீட்டிற்கு அனுப்பப்படும் பெண்கள், மாமியார் கொடுமைக்கு உள்ளான பெண்கள் இவ்வாறு வாழ்வில் பல்வேறு பாதிப்படைந்தவர்களாலும் இவ்ஒப்பாரி பாடப்பெறுகிறது.

நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் மொழிநடை

நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் இடம்பெறும் மொழிநடை மிகவும் எளிய இனிய வட்டார மொழியில் அமைந்திருக்கும். ஒரு பாட்டு எந்தக்காலத்தில் தோன்றியது என்பதனை அதில் இடம் பெற்றிருக்கும் சொற்களைக் கொண்டு அறியமுடிகிறது.

இரயில், ஏரோபிளேன், கார், தார்ரோடு போன்ற பிறமொழிச் சொற்கள் இடம் பெறும் நாட்டுப்புறப்பாடல்கள் சிலவற்றைக் காணமுடிகிறது.

"ஆறுசக்கரம் நூறு வண்டி - குட்டி
அழகான ரயிலு வண்டி
மாடு கண்ணு இல்லாம தான் - குட்டி
மாயமாய்த் தான் ஓடுதடி"[56]

இப்பாடல் புகைவண்டி வந்த காலத்தில் எழுந்த ஒன்று ரயில் (Rail) என்னும் சொல் அப்படியே பயன்படுத்தப்படுவதோடு மகிழ்ந்து வியந்து பாராட்டி வரவேற்கப்படுவதை உணர முடிகிறது.

நாட்டுப்புறப்பாடல்களில் மொழித்தூய்மை காண்பது அரிது. ஆயினும் ஒளிவு மறைவு இல்லாமல் அது தோன்றிய காலத்தை உணர்த்துவது அதன் பெருமையைப் புலப்படுத்தும். இலக்கியம் எதுவாக இருந்தாலும் அது தோன்றிய காலப் பின்னணி பழக்கவழக்கங்கள், சடங்குகள், மொழிநடை மதநம்பிக்கை போன்ற சமகாலச் செய்திகளைப் பிரதிபலிப்பது அதன் சாராம்சத்தை உணர்த்துவதாகும். (Contemporarity is the essence of art) என்பார் பவல் கொரின்.

அடி என்பது நடை என்ற பொருளாலும் பின்பற்றப்பெறுவது. "மெதுநடை, ஓடுநடை, கொஞ்சுநடை, தூக்கு நடை (வேகநடை), ஏத்து நடை, விசால நடை, முத்தாய்ப்பு நடை எனப் பல நடை வகைகளை நுண்கலைச் சொற்கள் செயல்படுத்துகின்றன. மேலும் முன்பாட்டு, பின்பாட்டு, வாங்கிவாசி, வாங்கிப்பாட்டு, இட்டுக்கட்டு"[57] எனப்பல சொற்களும் நடையில் பேசப்பெறுகின்றன.

நாட்டுப்புறக் கலைகள் மறைந்து வருவதற்கான காரணங்கள்

இன்றைய நவீன ஊடகங்களின் செல்வாக்கு மக்களிடையே நிலை கொண்டதன் விளைவே நாட்டுப்புறக் கலைகள் மறைந்து வருவதற்கான அடிப்படைக் காரணமாகும். மேலும் மாறி மாறி வரும் அரசுகள் நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களுக்கு ஊக்குவிப்பும் உதவியும் செய்யத் தவறுவது ஒரு இன்றியமையாக் காரணமாகும்.

தமிழகத்தில் குறிப்பாகத் தஞ்சையில் தென்னகக் கலைப் பண்பாட்டு மையம் இருந்து வருகிறது. ஆனால் அது தொடர்ந்து செயல்பட்டு கலைஞர்களுக்கு வாய்ப்புகளை ஏற்படுத்திக் கொடுக்கின்றதா என்பது ஒரு வினாவாக உள்ளது.

குறிப்பாக கிராமியப் பாடல்களைப் பாடுவோர் பாமரர்களாகவும் தாழ்த்தப்பட்ட குலத்தினைச் சார்ந்தவர்களாகவும் இருப்பதால் சமூகத்தில் அவர்களுக்கான உயர்வு கிடைப்பது இல்லை. மேற்கத்திய கலாச்சாரம் தமிழரை ஆக்கிரமிப்புச் செய்ததும் ஓர் இன்றியமையாக் காரணமாகும்.

புதுவைப் பல்கலைக்கழகப் பேராசிரியர் அழ.குணசேகரன் கீழ்கண்டவாறு கள ஆய்வின் மூலம் முடிவுகளைச் சொல்கிறார்.

ஊதியம் பேசுவது ஒன்று அச்சாரம் பெற்றுக்கொண்டு கலை நிகழ்ச்சி நடத்த பின் ரூ.1000/- பேசி உறுதிப்படுத்திய ஊதியத்தில் ஏதாவது சாக்குப் போக்குச் சொல்லி ரூ.400/-அல்லது 500 மட்டுமே கொடுப்பது.

“ஏண்டா லேட்டா வந்தீங்க”
“என்னடா ஆட்டம் ஆடுவீங்க”[57]

என்பன போன்ற மரியாதை குறைவான வார்த்தைகள். இதே வேலையில் எதிர்த்துப் பேசி கிளர்ச்சி செய்யும் அளவுக்குக் கலைஞர்களிடம் ஒருங்கிணைப்போ சங்கமோ இல்லை, ஊர்த் திருவிழாவின் போது நடைபெறக் கூடிய கலை நிகழ்ச்சிகளுக்கு அழைக்கப் பெற்றிருக்கும் ஒவ்வொரு கலைஞர்களுக்கும் உணவு ஒவ்வொரு வீடு என்று தீர்மானிக்கப்படுகின்றது. தீர்மானிக்கப்பட்ட வீட்டில் அவரது வீட்டுச் சாப்பாடு எப்போது முடிகிறதோ அப்போது தான் குறிப்பிட்டுள்ள கலைஞர்களுக்கு சாப்பாடு. இதனால் கலைஞர்கள் சாப்பாட்டுக்காக பல நேரங்களில் மரியாதைகளையும் இழக்கும் அவல நிலை உள்ளது என்று குறிப்பிடுகிறார்.

அரசு அங்கீகாரமின்மை

தமிழ்நாட்டில் இருக்கக்கூடிய தமிழ்நாடு இசை நாடக மன்றம் என்ற அமைப்பில் மட்டுமே தமிழ் உள்ளது. அதில் அங்கம் வகிப்போரில் 90 விழுக்காட்டினர் கருநாடக இசைக் கலைஞர்களே. அதிலும் குறிப்பாக

நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களுக்கான வாய்ப்புகள், தமிழசைக் கலைஞர்களுக்கான வாய்ப்புகள் மறுக்கப்படுகின்றன.

மேட்டுக்குடி வர்க்கத்தினருக்கு இசையின் வெளிப்பாடுகள் தமிழிசையின் சூழல் - நிகழ்வுகளுடன் இயைந்த விரிந்த விளக்கங்களைச் சொல்லும் திறம் இல்லை. நம் இசை முறைகளை வகைகளை கலப்பு முறைமைகளை அப்படியே தம் கையில் எடுத்துக் கொண்டு தமது மேட்டுமைத் தன்மையை மேலெழுந்தவாரியாகப் புகுத்தி விட்டனர். அந்த இடைச் செருகலின் போக்கு மலிந்த நிலையில் இன்று தமிழ் இசை அவர்களது மொழிச் சார்புகளுள் முடக்கப்பெற்றுள்ளது.

அரசு பதவிகளில் அங்கம் வகிக்கும் வாய்ப்பினைப் பெற்ற கலைஞர்களும், அங்கீகாரம் அற்ற தன்மையால் வாய்பூட்டு போடப்பட்டு உள்ளார். தங்களது உரிமையை கேட்கும் அளவுக்கு அவர்களுக்கு அனுபவமோ கல்வியறிவோ இல்லாததும் ஓர் இன்றியமையாக் காரணமாக உள்ளது.

திரைப்பட இசை

இந்திய இசைமரபில் அதிலும் குறிப்பாகத் தமிழக இசை மரபில் ஒரு குறிப்பிடத்தக்கப் புரட்சியை ஏற்படுத்திய பெருமை திரையிசையையே சாரும். ஏனெனில் தமிழிசை, கர்நாடக இசை, நாட்டுப்புற இசை என்கிற இந்திய இசை வகைகளையும், மேலும் இசையில் புதுமைகளையும், பல்வேறு நுட்பங்களையும் உலகிற்கு அறிமுகம் செய்த பெருமை திரை இசையைச் சாரும் என்பதில் ஐயம் இல்லை.

உலகினில் எத்தனை இசை வகைகள் தோன்றியுள்ளன என்பதனை எண்ணிச் சொல்வது இயலாத செயல். இந்தியாவில் குறிப்பாகத் தமிழருடைய இசை மரபின் களத்தினை அருதியிட்டுக் கூறல் என்பது இயலாத காரியம். தமிழகத்தினைப் பொருத்த வரையில் எத்தனை இசை வகைகள் தோன்றினாலும் அவற்றையெல்லாம் பின்னுக்குத் தள்ளிச் சீரிளமை கொண்டு இன்றளவு நிலையான ஒரு சிம்மாசனத்தில் அமர்ந்து இருப்பது திரையிசையே என்பதில் எள்ளளவும் ஐயம் இல்லை.

திரை இசை என்பது ஒரு மிகப்பெரிய நூலகம் போன்றது. அதில் அனைத்து வகையான இசை மரபுகளும் அமைந்திருக்கின்றன. தனித்தும் சேர்ந்தும் விரவியும் கிடக்கின்றன. எளிமையான சொல்லாட்சி, இனிமையான இசையமைப்பு போன்றவை திரை இசை நிலைத்திருப்பதற்கு இன்றியமையாக் காரணங்களாகும்.

திரை இசையின் அமைப்பு

முத்தமிழ் என்று சொல்லக்கூடிய அமைப்பு இன்று தமிழர் வாழ்வில் இன்றியமையா இடம் பெற்றிருப்பதற்கு ஒரு முக்கியக் காரணம் எளிதாக அனைவரும் புரிந்துக் கொள்ளக்கூடிய சொல் அமைப்பு ஆகும்.

கிபி 1931 முதல் ஊமைப் படங்களாக இருந்த திரைப்படங்கள் பேசும் படங்களாக வளர்ச்சியடைந்துள்ளன. அதோடு பாடலும் தொடங்கின. எனவே, பேசும் படங்கள் என்றும், திரை அரங்குகள் டாக்கீஸ் என்றும் பெயர் பெற்றன.

தமிழகத்தில் கடந்த 71 ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்து திரையிசை வெளிவருகின்றது. அந்நாட்களில் திரைப்படங்களிலும் கர்நாடக இசை என்று சொல்லக்கூடிய தமிழிசையே பெரும்பாலும் திரைப்பட பாடல்களுக்கு உயிர் நாடியாக விளங்கியது. அக்காலத்தில் இருந்த நடிகர்களில் பலர் பாடகர்களாகவும் விளங்கினர். அவர்களுள் ‘‘எம்.கே.தியாகராஜபாகவதர், பி.யு.சின்னப்பா, டி.ஆர்.மகாலிங்கம், ஜி.என்.பாலசுப்பிரமணியன், செருகளத்தூர் சாமா, கே.பி. சுந்தரம்பாள், எம்.எஸ்.சுப்புலெட்சும், வசந்த கோகிலம், எம்.எம்.தண்டபாணி தேசிகர், முதலிய இசைவாணர்கள் மக்களை மதுரகான இசையால் ஈர்த்துள்ளனர். தேனினும் இனிமையான இசையை அவர்கள் தந்துள்ளனர். குறிப்பாக வரலாற்றுப்படங்கள், அரசன், அரசி, அமைச்சர் முதலியோரைக் கொண்ட கதைகளினால் திரைப்படங்கள் வெளிவந்தன.

திரைப்பட இசை என்பது நாட்டுப்புற இசையின் உச்சமாகத் தோன்றிய ஒன்றாகும். செவ்வியல் இசை என்பது இலக்கிய நடையோடு படித்தவர்கள் மட்டுமே கேட்டு இன்புறும் வகையிலும் புரிந்து கொள்ளும் விதமாகவும் இருந்து வந்தது என்பதை கட்டுடைப்பு செய்த பெருமைக்கு உரியது நாட்டுப்புற இசை. மக்களின் எதார்த்த வாழ்வியலை எளிமையான சொற்களைக் கொண்டு வெளிப்படுத்தும் ஆற்றல் நாட்டுப்புற இசை வகைக்கு உண்டு. இதன் உச்சமாக

கர்நாடக இசை என்று சொல்லப்பெறும் தமிழர் இசையையும், நாட்டார் இசைமுறைகளையும் இணைந்த ஒரு அமைப்பாகத் திரை இசை உருப்பெற்றது. இவை இரண்டும் இணைந்ததன் பயனாய் இன்றும் நிலைத்து நிற்கின்றது.

பாடலுக்கு மட்டும் அல்லது கருவிகளுக்கு மட்டும் இன்றியமையாத இடம் தராமல், இரண்டுக்கும் சமமான ஒரு அமைப்பில் திரை இசை உள்ளது. இந்தியப் பேசும் படத்திற்குள் இசை மிக விரைவாக பரவிய நிகழ்வுப் போக்கில் செவ்வியல் இசை, நாட்டுப்புற இசை, நையாண்டி இசை, பக்தி இசை, எனப் பல இசை மரபுகளின் கலவையாகவே இருந்த கர்நாடக இசைக்கான ஒரு பங்கினை மட்டுமே ஆற்றியது என்றாலும் தொடக்க கால இந்த பேசும் படங்கள். படங்களைத் தமது முக்கிய கேளிக்கை அம்சமாக வரையறுக்கும் அம்சமாக இல்லையெனினும் முன்னிலைப்படுத்தின என்ற செய்தியை விளக்கிக் கொள்ள முயற்சிக்கும் போது மிக வெளிப்படையாகத் தெரியவருவதும் ஒப்புக்கொள்ளப்படுவதுமான காரணமாக இருப்பது நாடகங்களுடனான தொடர்பு மட்டுமே எனக் கூறப் பெறுகிறது.

1930 களில் எழுந்த புதிய ஒலிக்கருவித் தொழில்நுட்பம் திரைப்படத்தை ஒரு வகையான இசை சார்ந்த வெளிப்பாடாகவே உருவாக்கிய காலக்கட்டத்தில், திரை இசைப் பாடல்கள் தமிழ்ச் சினிமாவுக்கு இன்றியமையா முக்கியத்துவம் வாய்ந்த ஒன்றாக அமைய நேர்ந்தது.

முதல் திரை இசைப் பாடல்

இந்தியாவின் முதல் பேசும் படங்களான ‘ஆலம் ஆரா’, (ஹிந்துஸ்தானி) ‘காளிதாஸ்’ (தமிழ்) ‘பக்தப் பிரகலாதன்’ (தெலுங்கு) ஆகிய திரைப்படங்கள் 16.10.1931ல் வெளிவந்தன. இவை அனைத்தும் திரை இசைப் படங்களாக பம்பாயில் இருந்த இம்பீரியல் ஃபிலிம்ஸ் நிறுவனத்தால் 1931ல் தயாரித்து வெளியிடப் பெற்றன. இசைப் பெருக்க நிகழ்வு, கிராமஃபோன் இசைத்தட்டுக்கள் தமிழ் மக்களை எளிதாகக் கவர்ந்தன. மேலும் இந்தியப் பேசும் படத் தொழில் தமிழ் சினிமாவை இசை வடிவிலான பொழுது போக்காக அமைத்தது.

சினிமாவுக்கு ‘ஒலி வந்து சேர்ந்த கதையை ஊமைப்படங்களை பேசும் படங்கள் பதிலீடு செய்தும் தென்னிந்தியத் திரை அரங்குகளின் இசை நிகழ்வுகளை திரை இசைப் பாடல்கள் பதிலீடு செய்ததுமான 1931-ல் இருந்து

1935 வரையிலான ஐந்து ஆண்டுகளில் நிறைவு பெற்றது. 1931 லிருந்து 35 வரையிலான காலப் பகுதியில் ஊமைப் படங்களின் எண்ணிக்கை 300 லிருந்து ஏழாகக் குறைந்து விட்டிருந்த போதிலும் பேசும் படங்களுக்கு இணையான ஊமைப் படங்களும் திரையிடப்படும் நிலையும் தொடர்ந்து கொண்டுதான் இருந்தது'[58] என்று திரைப்பட வரலாறு கூறுகிறது.

தொடக்ககாலத் திரை இசை

தமிழ்த் திரைப்படங்களின் முதல் காலகட்டங்களில் மூன்று மணிநேரம் ஓடக்கூடிய திரைப்படங்களில் இரண்டு மணி நேரத்தினை அறுபது பாடல்கள் என ஒதுக்குவது சாதாரண நிகழ்வாக இருந்தது. ஆனால் சில தொடக்ககாலத் தமிழ்த் திரைப்படங்கள், தமது விளம்பரங்களில் அறுபது பாடல்களைக் கொண்ட படம் என்று பெருமைப்பட்டுக் கொள்ளவும் செய்தன. கடந்த நூற்றாண்டில் திரை இசைப்பாடல்களின் எண்ணிக்கை குறைந்து வந்துள்ளது என்றாலும், வணிக நோக்கோடு தயாரிக்கப்பெறும் அனைத்துத் தமிழ்த் திரைப்படங்களிலும் இசை தவிர்க்க முடியாத ஒன்றாய் இருந்து வருகின்றது.

1931 முதற்கொண்டு 4000க்கும் மேற்பட்ட தமிழ்த் திரைப்படங்கள் உருவாக்கம் பெற்றுள்ளன. அவற்றுள் பாடல் இல்லாத திரைப்படங்களை விரல்விட்டு எண்ணிவிடலாம். இன்று பாடல் என்பது திரைப்படத்தின் ஒரு முக்கியச் சடங்காக உள்ளது என்பதில் ஐயம் இல்லை.

ஒலியின் தெளிவும் மற்றும் காட்சியமைப்புடனான இழைவு இரண்டிலும் இருந்த பிரச்சினைகள் பேசும் படங்களின் தயாரிப்பைக் குறைக்கும் நிலைக்குத் தள்ளின. மேலும் பேசும் படங்களைத் திரையிடுவதற்கான அமைப்பான திரையரங்குகள் இல்லை. திரையரங்குகளை மாற்று வடிவமைப்பு செய்ய பெரும்பாலான திரையரங்களுக்கு குறைந்தது ஐந்து ஆண்டுகள் ஆயின. ஆக மொத்தத்தில் தென்னிந்தியாவுக்கு பேசும் படம் வந்த கதையானது உடனடி வெற்றியாக இல்லை.

1928 ஆம் ஆண்டு ஒலி அறிமுகமாகும் வரை திரைப்படங்களில் 95 விழுக்காடு இறக்குமதி செய்யப்பெற்ற படங்களாகவே இருந்தன. அவ்வாறு இறக்குமதி செய்யப்பெற்ற படங்கள் யாவும் மேட்டுக்குடியினரான ஐரோப்பியர்கள். ஆங்கிலக் கல்வி பயின்ற இந்தியர்கள், ஆங்கிலோ

இந்தியர்கள் ஆகியோரை மட்டுமே சேரக் கூடிய ஒன்றாக இருந்தது. இருப்பினும் தொழில் நுட்பத்தின் வாயிலாக உள்ளூர் பார்வையாளர்களுக்கு மொழி மற்றும் பிராந்தியம் சார்ந்த கவர்ச்சியை உருவாக்கும் முயற்சியை திரை இசைப் பாடல்களும், இசையும் திரைப்படங்களை புதிய வகையில் கற்பனை செய்யும் திறன்களைத் திறந்துவிட்டன. திரைப்பட உயரத்தினை இசை மறு உருவாக்கம் செய்துவிட்டது என்ற ஒரு பொதுக்கருத்து திரைப்படத் தொழில் முழுவதும் உண்டானது.

தொடக்க காலத் திரைப்படங்களில் பாடல்களின் மொழி

தொடக்ககாலத் தமிழ்த் திரைப்படங்களின் பாடல்கள் தமிழில் மட்டும் இல்லாமல், பாடலை பொருத்தும் பாடகர்களின் திறனைப் பொருத்தும் பல்வேறு மொழிகளிலும் இருந்தன. சான்றாக 1931ல் தயாரிக்கப்பெற்று வெளியான முதல், தமிழ்த் திரைப்படமான காளிதாஸில் தமிழ், தெலுங்கு, மற்றும் இந்துஸ்தானியில் பாடல்கள் இடம் பெற்றிருந்தன. இந்த ‘ஆரம்பக் கால திரைப்படங்கள் தமிழ் மொழி என்ற குறிப்பான அம்சத்தை மையமாகக் கொள்ளாமல், இசையைப் பிரதானமாகக் கொண்டே உருவாக்கப்பட்டன. 1930கள் முழுக்கப் பெரும்பாலான தமிழ்ப் பார்வையாளர்களால் விளங்கிக் கொள்ள முடியாததாக இருந்த தெலுங்கு, சமற்கிருதம், ஹிந்துஸ்தானி, பெங்காலி என்று வியக்கத்தக்க கலவையான பாடல்கள் இடம் பெறுபவையாகவே தமிழ்த் திரைப்படங்கள் இருந்தன. அனைத்தும் சமுதாய தன்மையின் கவர்ச்சி, மொழி, வித்தியாசங்களை மீறுவதாகவும், மேலும் விரிவான பார்வையாளர்களை கவர்ந்ததாக இருக்கும் எனவும் தமிழ்த் திரைபடத் தயாரிப்பாளர்கள் கருதியிருக்க இடமுண்டு’[59] என்று கூறப் பெற்றுள்ளது.

தொடக்ககாலத் திரைப்படங்களில் இசைக் கருவிகள்

தொடக்க காலத்தில் பல வேளைகளில் புகழ் பெற்ற நாடகங்களை நடத்திய நாடக நிறுவனங்களை வாடகைக்கு அமர்த்தி அசைவற்று இருந்த படப்பிடிப்புக் கருவிகள் முன்பாக படமெடுக்கும் முறை காணப்பெற்றது.

தமிழ்நாட்டில் மேடை நாடங்களில் இன்றியமையா இசைக்கருவியாகப் பங்கு பெற்றுவரும் ஆர்மோனியத்தினைச் சுற்றிப் பக்க வாத்தியங்கள், தாளக்கருவிகள் ஆரம்பகாலத் தமிழ்த் திரைப்படங்களின் இசைக் கருவிகளாக இருந்தன. தென்னிந்திய நாடக மேடையின் நட்சத்திரப் பாடகர்களும் இசைக்

கலைஞர்களும் தமக்கே உரித்தான உத்திகளையும், மரபுகளையும், இசைக் கருவிகளையும் திரைப்படத்திற்குக் கொண்டுவந்தனர்.

மக்களை அடைந்த விதம்

நாட்டுப்புற மக்களின் பண்பாடு என்ற கொள்கையினை நாடகம், கிராம.ஃ.போன், திரைப்படம், அச்சு ஊடகம் ஆகிய ஊடகச் செயல்பாடுகள் ஒருமித்து இணைத்து இருந்ததன் விளைவாகத் தென்னிந்தியத் திரைப்படங்களுக்கு பரந்துபட்ட ஒரு மக்கள் தளம் உண்டாகியது.

பேசும் படங்களின் வருகைக்கு முன்பாகவே தமிழ் நாடக இசையைப் பரந்துபட்ட சந்தைக்கான ஒரு நுகர்வுப் பண்டமான இசைத்தட்டு தொழில் மாற்றியமைத்தது என்பதோடல்லாமல், தமிழ் நாடகத்திற்கும், திரைப்படத்திற்கும் இடையிலான இசை உறவிலும் ஊடாடி நின்று இன்று ஒரு புதிய தனித்துவமான வெகுமக்கள் இசை வடிவமாக உருப்பெறுவதற்கும் துணை புரிந்திருக்கிறது.

இசைத் தட்டுகளுக்கென மிக வேகமாக வளர்ச்சி பெற்றுக் கொண்டிருந்த ஒரு வணிகச் சந்தையின் தேவைகளை கிராம போன் தொழில் பூர்த்தி செய்து கொண்டிருந்தது. அதிக அளவிலான உற்பத்தி மற்றும் சந்தைச் சுழற்சியின் வாயிலாக ஒட்டுமொத்த வெகுமக்கள் தமிழ் இசையையும் கிராம.ஃ.போன் தொழில் வளர்ச்சியையும் மறு வரையறை செய்தது. இவ்வாறு இசைத்தட்டுகள் மூலமாக தொடக்க கால இசை மக்களை சென்றடைந்தது.

அனைத்து வகையான இசையமைப்புகளையும் ஒருங்கிணைக்கும் ஓர் ஒருமைப் பாட்டினைச் செய்த பெருமை திரைப்பட இசையைச் சாரும். திரைப்பட இசையமைப்பு முறையினை இசைத்துறை அறிஞர் ந.மம்மது அவர்கள் நான்கு காலக்கட்டங்களாகப் பிரித்துக் காட்டுகின்றார். ஆய்வு நோக்கம் கருதி இங்கு ஐந்தாகப் பிரிக்கப்பெறுகின்றது.

1) ஜி.இராமநாதன் காலம்
2) எம்.எஸ்.விசுவநாதன் இராமமூர்த்தி காலம்
3) இளையராசா காலம்
4) ஏ.ஆர் இரகுமான் காலம்

5) மறுகலப்பு இசைக்காலம் (Remix Music) என வகைப்படுத்திக் கொள்ளப்படுகிறது.

ஜி.இராமநாதன் காலம்

ஜி.இராமநாதனின் காலகட்டம் 1930களில் தொடக்கம் கொள்கிறது. இவர் காலகட்டத்தில் சி.ஆர்.சுப்புராமன் (சங்கர் கணேஷ் அண்ணன்) எஸ்.வி.வெங்கட்ராமன், கே.வி.மகாதேவன், எஸ்.எம்.சுப்பையா நாயுடு, ஆதி.நாராயணதாஸ், போன்ற இசை வல்லுநர்கள் வலம் வந்தனர். இதுவே தொடக்ககாலத் திரை இசைக் காலகட்டம். இவர்களின் பாடல்களில் ஒன்றிரண்டு இங்கு சான்றுக்காகத் தரப்பெறுகிறது. 'பாரதி என்ற மாபெருங்கவிஞன் ''பைரவி'' என்ற ஒரே பண்ணில் இசையமைத்த 'சின்னஞ்சிறு கிளியே பாடலை 'மணமகள்' என்ற படத்திற்காக காபி, மாண்டு. வசந்தா, திலங், சிவரஞ்சனி என்று ஐந்து பண்களில் பண்மாலை (இராகமாலிகா) போலத் தந்தவர் சி.ஆர்.சுப்பராமன். இனிமையையும் இன்பமுமான சூழலுக்கு ஏற்ற கல்யாணியை அவத்திற்கும் ஏற்புடையதாய் துணிந்த பின் மனதில் துயரம் கொள்ளாமல் தந்தவர், நவாப் இராசா மாணிக்கம் என்ற நாடக வேந்தரிடம் ஆர்மோனியக் கலைஞராகப் பணியாற்றிய எஸ்.எம்.சுப்பையா நாயுடு வழங்கிய காவிரி பாயும் கன்னித்தமிழ் நாடு மற்றும் ஜெயலெட்சுமியின் குரல் கவிஞர் சுத்தானந்த பாரதியின் மாலைமயங்குகின்ற நேரம் என்ற பாடல்கள் நிலைவிலிருந்து நீங்காதவை'[60] ஆகும்.

தொடக்கக் காலப் படங்களில் குறிப்பாக நடிகர்கள் அனைவருமே பாடகர்களாக இருந்துள்ளனர். இதற்குச் சான்றாக எம்.கே.தியாகராசபாகவதர், பி.யு.சின்னப்பா கே.ஆர்.இராமசாமி, கே.பி.சுந்தரம்பாள், எஸ்.டி.சுப்புலெட்சுமி போன்ற நாடக நடிகர்களே, நடிகர்களாகவும், பாடகர்களாகவும், திரைப்படங்களில் தங்கள் பங்கினை ஆற்றியுள்ளனர்.

மேற்கண்ட பாடக நடிகர்களுக்கு பெரும்பாலும் ஜி.இராமநாதன் அவர்களே இசையமைத்துள்ளார். தூக்கு தூக்கி, காத்தவராயன் போன்ற தமிழ்ப்படங்கள் அவரைப் புகழின் உச்சத்திற்குக் கொண்டு சென்றன. ஆனால் அக்காலகட்டம் கர்நாடக இசை நன்கு வளர்ச்சி பெற்றிருந்த காலகட்டம் என்பதனால் பெரும்பாலும் அதனை ஒட்டியே இசையமைப்பு காணப்பெற்றதால்

மேட்டுக்குடி மக்களையே அவை திருப்திபடுத்தின என்றாலும், சாமான்ய மக்களைத் திருப்தி படுத்தியது மிகக்குறைவு. இதனால் ஒரு திகட்டல் ஏற்பட்டது.

எம்.எஸ்.விசுவநாதன் இராமமூர்த்தி

திரை இசை வரலாற்றின் இரண்டாவது காலகட்டம் மெல்லிசை மன்னர்களோடு தொடங்குகின்றது. பாடல்களை எளிதாக்கி அனைவருக்கும் புரியும் வண்ணம் அவைகளைச் செம்மைபடுத்தி மென்மையான முறையில் வெளியிட்டதால் மெல்லிசை மன்னர்கள் என்று புகழப் பெற்றார்கள்.

கவியரசர் கண்ணதாசனுடைய பாடல்களுக்கு பெரும்பாலும் இசையமைத்த பெருமை இவர்கள் இருவருரையுமே சாரும். ‘‘ஆகாயப் பந்தலிலே பொன்னூஞ்சல் ஆடுதம்மா ஊர்கோலம் போவோமா உள்ளம் அங்கே ஓடுதம்மா’’.... என்ற கண்ணதாசன் பாடலுக்கு ஆனந்தபைரவி என்கிற இராகத்தில் மிகச்சிறப்பான ஓர் இசையமைப்பினைத் தந்தது இவர்கள் இருவருமாவர், இந்தப் பாடலுக்கான இசை கரகப்பிரியா ராகத்தில் அமைந்தது என்று மம்மது கூறுகிறார். அதைப்போல அண்ணன் தங்கைப் பாசத்தினை வெளிப்படுத்தும் படமான ‘‘பாசமலர்’’ காவியத்தில் ‘‘மலர்ந்தும் மலராத பாதி மலர் போல வளரும் விழி வண்ணமே’’ என்ற பாடலுக்கு ஆனந்தபைரவியில் இசையமைத்துள்ளனர், என்றாலும் இதுவும் கரகரப் பிரியாவில் அமைந்தது என்று கூறுவர். காரணம் திரை இசை என்பது ஒரு ஜனரஞ்சகமான எளிமைப்படுத்தப்பட்ட ஓர் அமைப்பு. இதில் இராகங்கள் முக்கியம் என்பது கிடையாது. இதன் நோக்கமே மக்களிடம் எளிதாகச் செல்ல வேண்டும். இதனை கவனத்தில் கொண்டு இரண்டு மூன்று இராகங்களை இணைத்துதான் திரை இசைப் பாடல்களின் மெட்டுகளை அந்நாளில் அமைத்தனர்.

மேலும் கரகரப்பிரியாவில் பிறந்த பண் ஆனந்தபைரவி என்பதாகும். எனவேதான் இரண்டுக்குமான சாயல் இருக்கின்றது. இவ்வாறு பல்வேறு பண்களை, மெட்டமைதிகளை எளிமையாக்கி எல்லோருடைய வாயிலும் முணுமுணுக்க வைத்த பெருமை எம்.எஸ்.விசுவநாதனையும் இராமமூர்த்தி அவர்களையும் சாரும். பின்னால் இருவரும் பிரிந்து சில காலம் இசையமைத்தார்கள் என்றாலும் காலனின் கொடுமையால் இராமமூர்த்தி

இவ்வுலகில் இருந்து பிரிந்து விட்டார். எம்.எஸ்.வி இன்றளவும் இசையுலகிற்கு பெருமைத் தேடிக் கொடுத்துக் கொண்டிருக்கிறார்.

எம்.எஸ்.விசுவநாதன் இராமமூர்த்தி காலகட்டத்தில் இசைக்கருவிகளும், தொழில்நுட்பமும்

இவர்களுடைய காலகட்டத்தில் இசை ஒரு புதுமையான வடிவமைப்பினைப் பெற்றது என்று முன்னரே கூறப்பட்டது. அதுபோல, ஷெனாய் என்கிற முகவீணை, கிளாரினெட், டிரம்ஸ் என்று பல இசைக்கருவிகளை அறிமுகம் செய்த பெருமை இவர்களுக்கு உண்டு. எம்.எஸ்.வி. இன்று வரை பாடும் போது ஆர்மோனியம் இல்லாமல் பாடுவதே கிடையாது. அதனை வாசித்துக் கொண்டுதான் பாடுவார். இசைக்கருவிகள் எல்லாம் இயக்கு கருவிகளாக இருந்தன. (Manual Instrument) மின்னனுச் சாதனங்கள் அறிமுகம் செய்யப்படவில்லை. ஒவ்வொரு இசைக்கருவிக்குமான பங்களிப்பு - முக்கியத்துவமும் இவர்களுடைய பாடல்களில் அமைந்துள்ளன.

தொழில்நுட்பத்தினை நோக்கும் போது அக்காலத்தில் ஒலிபெருக்கி, ஒலிவாங்கி என்ற அமைப்பு இருந்தது. ஒலி இணைவுக் கருவி என்கிற (Mixer board) அமைப்பு அறிமுகம் செய்யப்பெறவில்லை. ஒலி வாங்கி என்பது அக்காலகட்டத்தில் இரண்டு வழிகளில் மட்டுமே இருந்தது (Two music track). ஒன்று பாடகர்களுக்கு மற்றொன்று இசைக்கலைஞர்களுக்கு. ஆனால் இந்நாளில் எத்தனை வேண்டுமானாலும் அமைத்துக் கொள்ளும் அளவுக்குத் தொழில்நுட்பம் வளர்ந்துள்ளது. ஒரே ஒலிவாங்கியில் அக்கால பாடகர்களும், சேர்ந்து பாடும் கலைஞர்களும் (Corass) பாடக்கூடிய சிரமத்துக்கு நடுவே அவர்கள் இசையைத் துல்லியமாக அமைத்தனர்.

மேலும் ஒலி அதிர்வு (Ecco) தேவைப்படின் தலைக்கு மேல் பெரிய பானைகளைக் கட்டி அதிர்வினை உண்டு செய்தார்கள். இந்நாளில் ஒலிப்பதிவு நிறைவு பெற்ற பின்னர் பாடலைத் தனியாக மெருகேற்றும் வண்ணம் தொழில்நுட்பம் அமைந்துள்ளது. அது அந்நாளில் இல்லை. பாடகர்களும், இசைக்கலைஞர்களும் ஒருங்கிணைந்து சுதி, இலயம் போன்றவைகள் மாறாமல் மிகவும் சிரமப்பட்டு பலமுறை பாடி ஒரு பாடலை உண்டு பண்ணியுள்ளார்கள்.

இசையராசாவின் காலகட்டம்

இளையராசாவின் காலகட்டம் இசையுலகில் ஒரு மாபெரும் புரட்சியைப் புதுமையை ஏற்படுத்தியது. ஏனெனில் பார்ப்பனர் அல்லாத ஒருவர் முதன்முதலில் திரைப்படத்திற்கு இசையமைத்த பெருமை இவரைச்சாரும். 1976இல் அன்னக்கிளி திரைப்படம் மூலம் இசை உலகிற்கு அறிமுகமானவர் இளையராசா. முதல் பாடல் "மச்சானைப் பாத்தீங்களா, மலைவாழைத் தோப்புக்குள்ள" என்பது, இந்தப்பாடல் ஒலிப்பதிவு செய்யப்படும் போது மின்சாரம் தடைபட்டுவிட்டது. முதற்கோணல் முற்றும் கோணல் என்று நினைக்காமல் அந்த மொழியைப் பொய்யாக்கி இசை உலகில் எட்டாநிலைக்குச் சென்றார்.

அன்னக்கிளி பாடல்கள் அனைத்து வெற்றி பெற்றன. இருப்பினும் பல இசைக்கலைஞர்கள் அன்னக்கிளி வந்த போது இதுவும் ஒரு தவில் கம்பெனிதான் ரொம்ப நாளைக்கு நிற்காது என்று ஏளனம் செய்தனர். இதனையெல்லாம் பொருட்படுத்தாத அவர் பழமைக்கும் புதுமைக்கும் ஓர் இணைப்புப் பாலமாக இருந்து இசையமைத்தார். தன்னுடைய இசை இனிமைக்கு ஒற்றை இசைப்பதிவே போதும் (Mono) என்ற கொள்கையினை மெல்லிசை மன்னர்கள் கொண்டிருந்தார்கள். ஆனால் இசையராசா அவ்வாறு இல்லாமல் இரட்டை இசைப்பதிவினை மேற்க்கொள்ள (Stereo) புதிய தொழில் நுட்ப முறைகளைக் கையில் எடுத்துக்கொண்டார்.

இசைளயராசா 'இசையமைத்த பண்களில் அவருக்குப் பிடித்த பண் பாலைப்பாணி (சுத்த சாவேரி - பழந்தக்க இராகம்) என்பதைக் கணிக்கலாம். அப்பழமையான பண் எவ்வளவு இனிமை நிறைந்தது என்று அவர் தமது இசையமைப்பு மூலம் நமக்குக் காட்டியிருக்கிறார். (காதல் கடிதம், ராதா ராதா, கோவில் மணி ஓசை) ரீத்தி கௌளையை (தலையைக் குனியும் தாமரையே) அவர் போல் இனிமையாகச் செதுக்கியவர் யாருமில்லை. கவிஞர் சிற்பியின் பாடலான 'மலர்களே' நாதஸ்வரங்கள் அவருடைய அம்சத்துவணியால் மேலும் இனிமை பெற்றது. மண் வாசனை நிறைந்தவர் இராசா அவர் தானே பாடிய 'எங்க ஊரு பாட்டுக்காரன், வீட்டுக்கு வீடு வாசப்படி வேண்டும்' என்ற பாடல்களில் அவர் கொண்டு வந்த மண்ணின் மணம் இன்னும் கமழ்வதை உணரலாம்'[61]. "வீட்டுக்கு வீட்டுக்கு வாசப்படி வேணும், தெரு கூத்துக்கும்

பாட்டுக்கும் தாளம் கதி வேணும்” என்ற பாடலில் இயற்கையில் தாளகதி இருக்கிறது. மனித உடலின் உள் இயக்கத்திலும் இருக்கிறது. மனிதனுக்கும் இயற்கைக்கும் உள்ள உறவிலும் தாளகதி இருக்கிறது. மனிதன் உணர்ச்சிகளுடன் ஒட்டிப் பிறந்தாலும் அதன் ஒவ்வொரு வெளிப்பாடும் தாளம் ஆகும். காட்டுவழி போற புள்ள கவலைப்படாதே போன்ற இராசாவின் பழைய பாடல்களும், பண்ணைப்புற ராசாவே, கட்டினமெட்டிது லேசா.... நட்டுவச்ச ரோசாச்செடி ஆமா ஆமா, போன்ற பாடல்களிலும் விதவிதமான தாளங்கள் வருகின்றன. பறையின் தாள ஒலி கேட்டுக்கொண்டிருக்கும் போதே இமைக்கும் நேரத்தில் ஆப்பிரிக்க பழங்குடி மக்களின் ஆட்டம் தாளகதியாக காதில் விழுகிறது. வெகு இயல்பாக ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்றுக்கு தாவிச் செல்கின்றது.

புதிய இசைச் சோதனைகளில் அவருக்கு இருந்த ஆர்வம் தன்னம்பிக்கை “இளமை எனும் பூங்காற்று பாடியது ஓர் பாட்டு” என்ற பாடலில் திரையில் காட்சிகள் நகர்ந்து செல்லும் போது அதன் பின்பக்கத்தில் ஒவச்சா என்னும் (ஓபரா இசை நாடக முன்னுரைப் பாணி சிம்பொனிக்கு முன்னோடியான வடிவம்) இசை நகர்ந்து செல்லும். நிழல்கள் படத்தில் இந்திய இசை முறைகளைக் கையாண்டும், மூடுபனியில் ஏற்கனவே புழக்கத்தில் உள்ள ராகங்களுக்குப் பதிலாக காட்சியின் தேவைக்கு ஏற்ப புதிய இசைக் கருக்களை (Theme Music) உருவாக்கியும் காட்டியுள்ளார்.

‘ராஜபார்வையில்’ இந்திய மேற்கிந்திய தாளகதியையும், ஆர்மோணியத்தையும் சோதனைக் களத்துக்குள்ளாக்குகிறார். நெசவில் டெக்ஸ்சார் (இழை நயம்) என்று கூறுவார்களே அதை இசையில் காட்டுகிறது. “பூமாலையே தோள் சேரவா”........ என்ற பாடல் பண்மிசைப் பண்களை ஒன்றன் மீது இன்னொரு பண் உராய்வின்றி மிதந்து செல்லும் விதத்தில் அமைத்துள்ளார். இளையராசா போற்றும் இசை மேதை பாக்கை என்பவரை ‘பண்மிசை பண்ணின் தந்தை’ என்று போற்றுவர். (Computer point) அவரைப் போன்ற இசை தந்த பெருமையும் இராசாவையே சேரும்.

1980களில் இந்திப் பாடல்களில் ஆக்கிரமிப்பு தமிழகத்தினைப் பற்றியிருந்தது. அந்தப் பற்றினைச் சுக்கு நூறாக உடைத்தெறிந்த பெருமை

இவரைச்சாருகிறது. கோயில்கள், திரையரங்குகள், விழாக்கள், பண்டிகைகள், தேனீர் நிலையங்கள், சிகையலங்கார நிலையங்கள், வாகனப்பழுது நீக்கும் நிலையங்கள், இரும்புத்தொழில் செய்யும் இடங்கள், உணவகங்கள், கேளிக்கை விடுதிகள், மதுபானக்கடைகள் என்று பட்டி தொட்டி எங்கும் இளையராசாவின் பாடல் ஒலித்தது. இன்றும் ஒலித்துக்கொண்டு இருக்கிறது.

இசையராசா காலகட்டத்தில் இசைக்கருவிகளும், தொழில்நுட்பமும்

திரை இசைத்துறையில் புதுமையான தொழில் நுட்பங்களை முதன்முதலில் கையாண்ட பெருமை இளையராசாவைச் சாருகிறது. இவருடைய காலகட்டத்தில் ஐரோப்பாவில் இருந்து பியானோ வந்தது. அக்கார்டியன் வந்தது. ஆப்பிரிக்காவில் இருந்து டிரம்ஸ் வந்தது. ஆனால் உள்ளூரில் இருந்து தப்பும், பம்பையும், உறுமியும் கொண்டு வந்து இசைத்த இளையராசா இவ்வனைத்துக் கருவிகளையும் கையாண்டார்.

மேலே சொன்னது போன்று இரட்டை இசைப்பதிவு (Stereo) முறையை தமிழ்த்திரை உலகிற்கு அறிமுகம் செய்தார். இருவழி ஒலிவாங்கிப்பதிவு செய்யும் முறையை மாற்றி புதிய தொழில் நுட்பங்களைக் கொண்டு, பல ஒலிவாங்கிகளை (Trake) அமைத்து ஒலிப்பதிவினைச் செய்தார். மேலும் இசைத்தொழில் நுட்பத்திற்கு ஒலி சேர்ப்புக்கருவி (Mixer Board) தொழில் நுட்பத்தைக் கொண்டார். ஒவ்வொரு இசைக்கருவிக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுத்து இசையமைத்தார்.

மேலும் டிராக்கில் பாடுவது என்ற முறையைக் கொண்டுவந்தார். இளையராசாவின் காலகட்டங்களில் குறிப்பாக எஸ்.பி.பாலசுப்பிரமணியன், கே.ஜே.ஏசுதாஸ், எஸ்.ஜானகி, பி.சுசீலா, சித்ரா போன்ற பாடர்கள் புகழில் இருந்தார்கள். பாடகர்கள் இசைக்கலைஞர்கள் அனைவரையும் ஒருங்கிணைத்து பயிற்சி எடுத்து பலமுறை ஒத்திகை பார்த்துக் காலத்தைச் செலவு செய்த நிலையை மாற்றி இசையை அமைத்துக்கொண்டு, டிராக்கில் ஒருவரைப் பாடச்செய்து அதுபோல பாடகர்களை பாடவைத்துக் காலத்தினைச் சுருக்கியவர் இசைஞானி இளையராசா என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

சிம்பொனி

இளையராசா லண்டன் ∴பில் ஹார்மொனிக் குழுவினரோடு சேர்ந்து ஒரு சிம்பொனியை உருவாக்கியுள்ளார். சிம்பொனி என்பது ஒரு கதையையோ நிகழ்வினையே இசையின் மூலமாக மட்டுமே காட்சிப்படுத்தும் ஒரு கலை ஆகும்.

சிம்பொனிக்கு என்று சில விதிமுறைகள் உண்டு. குறிப்பாக 10 குற்றங்களுக்கு மேல் இருக்கக்கூடாது. இளையராசாவின் சிம்பொனி ஒரு குற்றம் இல்லாமல் இருந்தும் சிம்பொனி இசையமைப்பு எதிர்பார்த்தைவிட தரமான இசையமைப்பாக இருந்தும் இன்னும் வெளியிடப்பெறாமல் உள்ளது. அதற்கான காரணம் கிடைக்கப்பெறவில்லை. ஆனால் முதன்முதலில் சிம்பொனி அமைத்த இந்தியர் என்ற பெருமையினைத் தேடித்தந்தவர் இளையராசா ஆவார்.

ஏ.ஆர்.இரகுமான் காலகட்டம்

பாலச்சந்தர், மணிரத்தினம் போன்றவர்களுடன் கருத்து முரண்பாட்டில் இருந்தார் இசையராசா. இம்முரண்பாடே திரைத்துரைக்கு இரகுமான் வருவதற்குக் காரணமாயிற்று. மணிரத்னம் தன்னுடைய படைப்பான “ரோஜா” திரைப்படத்திற்கு இசையமைக்க இந்தி இசையமைப்பாளர்களில் ஒருவரைத் தேர்ந்தெடுக்க வேண்டும் என்று இருந்த வேளையில் ரகுமான் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டார். இந்தபடத்திற்கான இசையில் பிராந்திய இசைக்கூறுகள் தவிர்க்கப்பட வேண்டும். அதே வேளையில் ஒட்டு மொத்த இந்தியர்களையும் இணைக்கக்கூடிய கூறுகளும், மெட்டமைதிகளும் இணைக்கப்படல் வேண்டும் என்ற கட்டளை மணிரத்தினத்தால் ரகுமானுக்கு வழங்கப்பெற்றது. அன்றுவரை விளம்பரப் படங்களுக்கு மட்டுமே இசையமைத்த அனுபவம் பெற்றிருந்த ரகுமான் திரை இசையமைப்பாளர் ஆனார். ரோஜா திரைப்படம் வெளிவந்ததும் அதன் பாடல்கள் இந்தியா முழுவதும் பிரபலமடைந்தன. தேசிய விருதுகளை அள்ளிக்குவித்தன. இதுவரை தமிழ் சினிமா, தெலுங்கு சினிமா, கன்னட சினிமா, வங்காள சினிமா, இந்தி சினிமா என பல சினிமாக்கள் இருந்தன. ஆனால் இந்திய சினிமாவாக இல்லை. முதன்முறையாக இந்திய சினிமா ஒன்றைக் கட்டமைத்த மணிரத்தினம் வெற்றிபெற்றார். முதன்முறையாக ஒரு தமிழ் இசையமைப்பாளரின் பாடலை இந்தியா முழுமையும் முணுமுணுத்தது. திரைக்கதை, திரைமொழி இசை

என்று எல்லா வகையிலும் உலகமய கூறுகளை ரோஜா கொண்டிருந்தது. ‘பிராந்திய அடையாளங்களை கூறுகளை அழித்தல், மழுக்குதல் என்பதை வெற்றிகரமாகவும் கச்சிதமாகவும் செய்தவர்கள் என்ற வகையில் மணிரத்தினமும், ஏ.ஆர்.ரகுமானும் வர்த்தக சாத்தியங்களுக்குள்ள இந்திய சினிமா எனும் சந்தையை கண்டுபிடித்தார்’[62]. முதல் படத்திலேயே இரகுமான் இந்திய இசையமைப்பாளராக அடையாளப்படுத்தப்பட்டார்.

‘சின்னச்சின்ன ஆசை’ என்ற பாடலுடன் திரை உலகில் 1992ல் நுழைந்த இரகுமான் புதிய தொழில்நுட்பங்களையும், கணினித்தொழில் நுட்பங்களையும் பயன்படுத்தி பல்வேறு இசை வடிவங்களையும் கையாண்டார். “அழகான ராட்சசியே” (ரீத்திகௌளை) “அஞ்ச அஞ்ச” (மாண்டு) என செவ்வியல் பண்ணை நேர்த்தியாகக் கையாளத் தெரிந்தவர் அவர். “வெண்ணிலவே வெண்ணிலவே” என்று மெல்லிசையாக இழைக்கத் தெரிந்தவர் தான். ஆனாலும் கலப்பு இசையில்தான் அவர் அதிகமான பாடல்களில் பளிச்சிடுகிறார். “நெஞ்சினிலே நெஞ்சினிலே” (மலைநாட்டு இசை) “இஞ்சருங்கோ இஞ்சருங்கோ” (ஈழத்து இசை) “தாண்டியா ஆட்டம் ஆட” (குஜராத்தி இசை) “கண்ணாளனே” இந்துஸ்தானி - சூ.ஃ.பி - இசை - பண் கீரவாணி என கலப்பு இசையில் ஒளிவீசியவர்”[63] ஆவார்.

ஸ்லம் டாக் மில்லியனர் படத்தில் ஒரு சில காட்சிகளுக்கு இசையமைத்ததன் பயனாய் ஏ.ஆர். இரகுமானுக்கு ஆஸ்கார் விருது கிடைத்தது. 2007ஆம் ஆண்டுக்கான ஆஸ்கார் விருது இசையமைப்புக்காக பரிந்துரைக்கப்பெற்ற இசைக்கலைஞர்கள் பலர் ஆவர். எனினும் இசையமைப்புக்காக ஆஸ்கார் விருது பெற்ற முதல் இந்தியர், தமிழர் என்ற பெருமையை ஏ.ஆர்.ரகுமான் பெற்றார்.

இரகுமான் காலகட்டத்தில் இசைக்கருவிகளும் தொழில்நுட்பமும்

இரகுமான் பெரும்பாலும் இறக்குமதி செய்யப்பெற்ற வெளிநாட்டு இசைக்கருவிகளையே அதிகம் பயன்படுத்தியுள்ளனர். இதன் காரணமாக உலகின் பல இசையமைப்புகளையும், கையாளும் திறமையும் அவர் பெற்றார். குறிப்பாகக் கலைஞர்கள் இயக்கும் இசைக்கருவிகளுக்கு முன்னுரிமை அளிக்காமல் இயங்கும் மின்னணுச் சாதனங்களுக்கு முக்கியத்துவம் தந்தார்.

'கம்போசார்' என்று சொல்லப்பெறும் இசையை அமைத்து அதனை இசைக்கருவிகளில் சேமித்து தேவைப்படும் போது அதனைப் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் (Composser) தொழில் நுட்பத்தினைக் கொண்டார்.

ஒலி அளவின் ஒலியெண்களை மாற்றியமைக்கும் தொழில் நுட்பத்தினையும் கையாண்டவர். சாம்ப்ளிங் (Champling) என்ற கருவி மூலம் குறைந்த சுதியில் பாடும் ஒலியை அதிக சுதி ஒலியாக மாற்றும் அளவுக்கு இன்று தொழில்நுட்பம் வளர்ந்துள்ளது. அதனைக் கையாண்ட பெருமை உடையவர்.

சான்றாக ஜீன்ஸ் திரைப்படத்தின் "கண்ணோடு காண்பதெல்லாம் தலைவா" என்ற பல்லவி உச்சசுதியை உயர்த்திப்பிடிக்க இந்தச் சாம்ப்ளிங் (Champling) கருவி பயன்பட்டுள்ளது. மேலும் சுதியும் இலயமும் சேராத பாடல்களையும் இணைக்கும் தொழில்நுட்பம் இன்று வந்துவிட்டது. இதன் மூலமாக பாடலின் ஒவ்வொரு சொல்லினையும் எழுத்தினையும் மெருகேற்றி மாற்றியமைக்கும் தொழில்நுட்பத்தினைக் கையாண்டுள்ளார்.

மறுகலப்பு இசைக்காலம் (Remix music)

ஏ.ஆர்.ரகுமானுக்குப் பின்வந்த இசையமைப்பாளர்கள் எவரும்குறிப்பிடத்தக்க பெருமை உடையவர்கள் என்று சொல்வதற்கு இல்லை என்றே கூறலாம். ஏனெனில் இன்று இசையமைப்பாளர்களின் எண்ணிக்கை அதிகமாக உள்ளது. இதன் காரணமாக அவர்கள் யாரும் தனித்திறமை தனி முத்திரை பதிப்பது என்பது அரிதாகிவிட்டது.

பல இசையமைப்பாளர்கள் ஏற்கனவே உள்ள மெட்டமைதிகளில், ஒருசில மாற்றங்களைச் செய்து பாடலை வெளியிடுகின்றனர். வெளிநாட்டுப் பாடல்களில் உள்ள மெட்டமைதிகளையும் இங்கு கொணர்ந்து மொழிமாற்றம் செய்து வெளியிடுகின்றனர். குறிப்பாக யுவன்சங்கர்ராசா என்ற இசையமைப்பாளர் தன் தந்தையார் இளையராசாவின் படைப்புகளில் இருந்து இசைத் துணுக்குகளை எடுத்துக்கொண்டு இசையமைக்கின்றார்.

மேலும் எம்.எஸ்.விசுவநாதன் இராமமூர்த்தி, இளையராசா போன்ற இசையமைப்பாளர்கள் இசைத்த பாடல்களை நேரடியாகவே எடுத்து அதே மெட்டில் புதிய இசைக்கருவிகள் சிலவற்றினை மட்டுமே இசைத்து வெளியிடும் முறை இன்று பரவலாக இசையமைப்பாளர்களிடம் காணப்பெறுகிறது. சான்றாக “பொதுவாக எம்மனசு தங்கம்”, “அடி ஏய் மனம் நில்லுன்னா நிக்காதடி”, “ஆசை நூறுவகை”, “ஏய் ஆத்தா ஆத்தோரமா வாரியா”, “துள்ளுவதோ இளமை” போன்ற பாடல்கள் மறுகலப்பு இசையாக உருவாக்கம் பெற்றுத் தற்போது வெளிவந்துள்ள திரைப்படங்களில் வெளியிடப்பெற்றுள்ளன.

திரையிசைத்துறையில் ஏற்பட்டுள்ள தொழில் நுட்ப வளர்ச்சி

திரையிசைத்துறையின் மாபெரும் தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியினை இன்று கணிப்பொறிகள் மூலம் இசைக்கப்பெறும் இசைவகைகள் நிறுவுகின்றன. மேலும் (Rethan Pad) தாள அட்டையின் வருகை, தாள இசைக்கருவிகளைப் பின்னுக்குத் தள்ளியுள்ளது. அனைத்துவிதமான தாள இசைக்கருவிகளின் இசைகளும் இந்த மின்னணு சாதனத்தில் பதிவாக்கி அதற்கான எண்கள் கொடுக்கப்பெற்றுள்ளன. இசையமைப்பாளருக்குத் தேவையான இசைக்கருவியின் எண்ணைப் பொத்தானில் அழுத்தி வாசிக்கும் போது தாள இசை நயத்தோடு வெளிவருகிறது.

அதே போன்று சாவிப்பலகை (Keyboard) பியானோவின் வளர்ந்த வடிவம். இதிலும் இசைக்கருவிகளின் ஒலிகள் பதிவு செய்யப்பெற்றுள்ளன. இவற்றிலிருந்து தந்திக்கருவிகள், குழல் கருவிகள், துளைக்கருவிகளின் ஓசைகளை ஒருங்கிணைத்து இசைக்கும் அளவுக்கு இன்று வளர்ச்சி அடைந்துள்ளது.

இசை மென்பொருள்கள் (Music Software)

இசைத்துறைக்கு மின்னணுத் தொழில் நுட்பமும், கணிணித் தொழில் நுட்பமும் இன்றியமையாத காரணிகளாக இருந்து வருகின்றன. மேலும் கணிப்பொறிகளை இயக்குவதற்கு மென்பொருட்கள் இன்றியமையாதவை. அந்த வகையில் இசைத் தொழில் நுட்பங்களை மேம்படுத்தவும், மெருகூட்டவும் புதிய புதிய இசை மென்பொருட்கள் உருவாக்கப்பெற்று பயன்படுத்தப்பெற்று

வருகின்றன. இசைத் துணுக்குகளை சேர்க்கவும், வெட்டி எடுக்கவும், கலப்பிசையாக மாற்றவும் இம்மென்பொருட்கள் துணை செய்கின்றன.

பிற தேசத்தவரின் இசை, உலக இசை ஆகியவை தமிழிசையில் ஏற்படுத்திய தாக்கம் பற்றிய மதிப்பீடு

பிற தேசத்தவரின் இசை, உலக இசை ஆகியவை தமிழிசையில் ஏற்படுத்திய தாக்கத்தினை இரண்டு வகைகளாக மதிப்பீடு செய்யப்பெறுகிறது.

1. தாக்கத்தினால் ஏற்பட்ட நன்மைகள்
2. தாக்கத்தினால் ஏற்பட்ட தீமைகள்

தாக்கத்தினால் ஏற்பட்ட நன்மைகள்

பிற தேசத்தவரின் வருகையினால் தமிழிசையில் புதிய மெட்டமைதிகளும், தாள இசைக்கூறுகளும் உண்டாயின. மேலும் பிற தேசக்கலைஞர்கள் இங்கு வந்து தமிழருடைய இசைக்கலையைக் கற்றுச்சென்று அவர்களுடைய மொழிகளில் இசை அமைப்புகளை உருவாக்கினர். தான்சேன், புரந்தரதாசர், ஹரிதாசர், தாளப்பாக்கம் அன்னமாச்சாரியார், கே | த்ரக்ஞர், சுவாதித்திருநாள் போன்ற அண்டை அயல் மாநில இசைஞர்கள் அவர்களுடைய பாடல்கள் வருகையால் கலப்பு இசை துளிர்விடத்தொடங்கியது. மேலும் இவ்விசைக் கலைஞர்களால் தமிழகத்தில் இருந்த திருக்கோயில்களின் வரலாறு இந்தியா முழுமைக்கும் கொண்டு செல்லப்பெற்றது.

வடநாட்டில் இருந்து தமிழகத்திற்கு வந்த ஷெனாய் என்கிற முகவீணை நாட்டுப்புற இசையில் நீங்கா இடம்பெற்றது. நாட்டுப்புற இசை வளர்ச்சிக்கு அதுவும் ஓர் இன்றியமையாக் காரணமாகும். செவ்வியல் இசை, வெகுசன இசை ஆகியவை மாநிலம் விட்டு மாநிலம் சென்றது. இதன்காரணமாக தமிழ் இசை பரவலாக்கப்பட்டது.

உலக இசை என்பது திரைப்படம் மூலமாகவே பெரும்பாலும் தமிழ் உலகிற்குள் அடியெடுத்து வைத்தது. அதற்கு முன்னால் ஆங்கிலேயருடைய வருகையாலும் கிராம.ஃபோன் விநியோகத்தினாலும் இசைத்தட்டுக்கள் மூலம்

பரவலாக்கப்பட்டன என்றாலும் முற்றிலுமாக உச்சகட்ட வளர்ச்சியைக் கொணர்ந்த பங்கு திரைப்படங்களையே சாரும்.

பிற தேசத்தவர்களின் இசை, உலக இசை ஆகியன தமிழில் கலப்புப் பெற்ற வடிவமே திரை இசை என்ற அமைப்பாக வெளிவந்தது. மேலும் செவ்வியல் இசை, வெகுசன இசை, உலக இசை என்கிற மேற்கிந்திய இசை வருகைக்குப் பின்னர் இசையின் வளர்ச்சியை அளவிடுவது முடியாததாக இருந்தது. மேல்நாட்டு மக்கள், கல்வி கற்றோர், ஆங்கிலேயர் ஆகியோர்களால் மட்டுமே இரசிக்கக்கூடியதாக இருந்த செவ்விசையை எளிமைப்படுத்தி அனைவரும் கேட்டு இன்புறும் விதமாக அமையக் காரணமாக இருந்தது உலக இசையேயாகும்.

மக்கள் என்றும் புதுமையையே விரும்புவர் என்பது அனைவரும் அறிந்த ஒன்று. அந்த வகையில் மேற்கிந்திய இசை வருகையில் இசை எளிமைப்படுத்தப்பட்டதால் அனைவரும் மகிழ்ச்சியடைந்தனர். மேலும் வெளிநாடுகளில் இருக்கும் வெகுசன இசையுடன் இது கலந்து கொண்டதனால் இங்கிருந்து ஆப்பிரிக்கா, ஐரோப்பா போன்ற நாடுகளில் இருந்து வந்த நாட்டுப்புற இசையும் தமிழிசையில் ஒரு இனிமையான தாக்கத்தினை ஏற்படுத்தியது. வெளிநாடுகளில் இருந்து இசை மட்டும் இறக்குமதி செய்யப்பெறவில்லை. இசைக்கருவிகளான டிரம்ஸ், பியானோ, ஹார்மோனியம், கிளாரினட், சாக்ஸபோன், ரிதம் பேட் போன்றவை புதிய பாணிகளையும் புதுவகையான மெட்டமைதிகளையும் தமிழ் இசையில் உருவாக்கின.

மேலைநாடுகளில் இருந்து இறக்குமதி செய்யப்பெற்ற கிராம ∴போன் ஒலிநாடாக்கள் தொழில்நுட்பத்தின் வாயிலாக இசை பரவலாக்கப்பெற்றது. ஒலிப்பதிவுக் கருவிகளின் வரவால் துல்லியமான ஓசைநயம், இசை நயம் போன்றன உருவாயின. தமிழிசைக்குள் இருக்கும் இனிமையை உலகிற்கு எடுத்துக்காட்ட இந்தக்கருவிகள் அனைத்தும் பயன்பட்டன, பயன்பட்டும் வருகின்றன.

செயற்கைக்கோள், ஒலிபரப்பின் உதவியால் தமிழ் மெல்லிசைகள், நாட்டார் இசை, செவ்விசை போன்றவை ஊடகங்கள் வழியாக உலக நாடுகளைச் சென்றடைந்தன. தமிழ் இனத்திற்குத் தனி அடையாளத்தினைத்

தந்தன. உலக இசை வருகையால் தொழில் நுட்பங்களும் வளர்ந்தன. இதன் விளைவாக இசைப் புரட்சி ஏற்பட்டது. இசை நாடாக்கள் கிராம.ஃ.போன்களின் துல்லியத்தன்மையுடன் வெளியிடப்பெற்றது. ஒலி இணைவுக்கருவி (Mixer Board) புதுமை வகையான ஒலிப்பெருக்கிகள் (Speakers) பல திசைகளில் இருந்து ஒலி வரும் அமைப்பு சாதனத்தில் இருந்து ஏற்படும் ஒலி (Stereo), இலக்கமுறை ஒலி (Digital sound) போன்ற தொழில் நுட்பங்கள் தமிழ் இசைக்கு அலங்காரங்களாக அமைந்தன.

திரைப்பட இசை அமைப்பாளர்கள் இது மாதிரியான தொழில்நுட்ப அமைப்புகளைப் பயன்படுத்தி புதுவகையான இசையை அமைத்தனர். கலப்பு இசையை உருவாக்கினர். இரண்டு இராகங்கள் ஒரே பாட்டில் அமையுமாறு பாடல்களை அமைத்து வெற்றி கண்டனர்.

உலக இசை வருகையின் காரணமாக வெளிநாடுகளில் உருவாகும் புதிய தொழில்நுட்பங்கள் அனைத்தும் இந்தியாவிற்கு குறிப்பாகத் தமிழகத்திற்கு வந்தன. அவற்றுள் இசைத்தட்டு, குறுந்தகடு (CD, DVD) சேமிப்பு அட்டை (Memory card) போன்ற தொழில்நுட்ப மின்னனு பொருட்கள் வந்து மக்கள் மத்தியில் இசைப்பிணைப்பினை உண்டு பண்ணியுள்ளன. இன்று ஒருவர் ஒரே இடத்தில் இருந்து கொண்டு கணிப்பொறி உதவியுடனே ஒரே நேரத்தில் அனைத்து வகையான இசைக்கருவிகளை இயக்கும் அளவிற்கு கணினித் தொழில் நுட்பமும் அதற்கான மென்பொருள்களும் உருவாகியுள்ளன.

நாட்டுப்புற இசை வளர்ச்சியினை அடிப்படையாகக் கொண்டு தோன்றிய திரை இசையின் வளர்ச்சியும், இசை வளர்ச்சிக்கு உந்து சக்தியாக இருந்த, இருக்கின்ற பிறதேசத்தவரின் இசையும், உலக இசையும் தமிழ் இசையை உயர்த்தியதில் பெரும்பங்கு வகிக்கின்றன.

தாக்கத்தினால் ஏற்பட்ட தீமைகள்

எந்த ஒன்றிலும் நன்மை தீமை என்ற இரண்டு கூறுகளும் உண்டு என்பதில் ஐயம் இல்லை. இதனைத்தான் நம் முன்னோர் அளவுக்கு மிஞ்சினால் அமுதமும் நஞ்சு என்றார்கள்.

பிற தேசத்தவர்களின் வருகையாலும், இசை வருகையாலும் தமிழிசைக்கு சற்றுச் சறுக்கம் ஏற்பட்டது என்றே கூறவேண்டும். கர்நாடக இசை என்று தெலுங்கிசையை உயர்த்திப்பிடிக்கும் வித்துவான்களுக்கு இது பாலில் தேன் கலந்தது போல் இருந்தது, வேற்றுமொழிச் சாயல் தமிழ் மொழியில் ஊடுருவி தனித்தன்மையினைக் குழைத்தது. இதன் காரணமாக இசை என்பது பரவலாக்கப்படாமல் ஒரு இனத்தவரின் சொத்தாக இருந்து வந்தது.

இசை என்றால் கருநாடக இசை மட்டுமே என்ற நிலை பல ஆண்டுகளாக நீடித்தது. மேலும் இந்த இசையின் ஆதிக்கம் இளையராசா திரைக்கு வரும் வரை இருந்து கொண்டே இருந்தது. இதனால் தமிழ் இசை இருட்டடிப்புச் செய்யப்பெற்றது. தமிழினை நீசமொழி என்று தமிழ்நாட்டில் வாழ்ந்து கொண்டு இருந்தவர்கள் கூறினார்கள்.

திரை இசையில் உலக இசை கலப்புப் பெற்றதன் காரணமாக வெகுசனக் கலைகளில் ஒன்றான நாட்டுப்புற இசை வீழ்ச்சியடையத் தொடங்கியது. நவீன இசைக்கருவிகள் புதிய மெட்டமைதிகள் போன்றவற்றுடன் நாட்டுப்புற இசைக்கருவிகள் போட்டியிடுதல் என்பது எட்டாக்கனியாக இருந்து வந்தது.

தமிழருடைய பண்பாட்டுப் பாரம்பரியம் கலப்பு இசை உருவாக்கத்தினால் தனித்தன்மையை இழந்தது. பண்பாட்டு அடையாளங்களைத் தேடிக் கண்டுபிடிக்கும் நிலை ஏற்பட்டது. புதிய தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியின் மூலமாக தொழில் முறைக் கலைஞர்கள் (Manuval Artist) எண்ணிக்கை வெகுவாகக் குறைந்தது. அத்தொழிலையே வாழ்வாதாரமாகக் கொண்டிருந்தவர்களின் வாழ்க்கை கேள்விக்குறியானது.

குறைந்த தொழில்நுட்பங்கள் இருக்கும்போது தவறு ஏற்படாத வண்ணம் பாட வேண்டும் என்ற எண்ணம் பாடகர்கள் உள்ளத்திலும், இசையமைக்க வேண்டும் என்கிற எண்ணம் இசையமைப்பாளர்களிடமும் இருந்தது. ஆனால் அவற்றின் தொழில்நுட்ப சாதனங்கள் வருகைக்கு அப்பால், தவறுகளை மறைக்கும் சாதனங்களும் வந்தன. இதனால் தவறுகள் திருத்தப்படவில்லை, மறைக்கப்பட்டன.

ஒருகாலகட்டத்தில் புதிய தொழில்நுட்ப முறைகள், மின்னனு இசைக்கருவிகள் இயற்கைச் சீற்றத்தால் அழியும் போது நமக்கு இசை என்பது எந்தவித எச்சமாகவும் இருக்காது. ஏனென்றால் தொழில்முறைக் கலைஞர்கள் தொழில் நுட்பத்தால் குறைந்து வருகின்றனர். எதிர்காலத்தில் இசைக்கருவிகள் இருக்குமா என்ற வினா எழுகிறது. ஏனெனில் அனைத்து வகையான இசைக்கருவிகளும் இன்று கணிப்பொறி என்ற ஒரு பொருளுக்குள் அடங்கிவிட்டது.

ஐரோப்பா, ஜப்பான், அமெரிக்கா போன்ற நாடுகள் இசைக்கருவிகள் மற்றும் தொழில்நுட்பச் சாதனங்களை விற்கும் சந்தையாக இந்தியாவினைப் பயன்படுத்துவதால் நாட்டின் செல்வம் அவர்களின் கைகளுக்குச் சென்றடைகிறது.

தமிழ்நாட்டிலிருந்து லண்டனுக்குச் சென்று இசையமைத்த இசைஞானி இளையராசாவின் இசை எந்தக்குறையுமின்றி இருப்பினும் வெளியிடப்பெறாதது ஒரு புதிராகவே இன்றும் தொடர்கிறது.

தொகுப்புரை

இசை மக்களின் பல்வேறு பயன்பாட்டிலும் நீங்காத இடம் கொண்டு இருந்திருக்கின்றது. குறிப்பாக மருத்துவம், நீதி, கல்வி, செல்வம், வாணிபம், போர், காதல், சோதிடம் போன்ற துறைகளிலும் இன்றியமையாத இடம் கொண்டு இருந்துள்ளது. இன்றும் இருந்து வருகிறது. மனிதருடைய அன்றாட வாழ்வில் மறைமுகமாகவும் இசை பயன்பாட்டில் இருந்து நன்மை செய்து கொண்டு வருகிறது.

பிறதேசத்தவர்கள் குறிப்பாக வடநாட்டினர் ஆந்திரா, கர்நாடகா, பஞ்சாப் போன்ற மாநிலங்களில் இருந்து இசையறிஞர்கள் வந்துள்ளனர். அவர்கள் இசையைத் தமிழகத்தில் பரப்பியுள்ளனர். அக்பர் அவையை அலங்கரித்த தான்சேன் என்ற இசையறிஞர் தலைசிறந்த இசை வல்லுநராக இருந்துள்ளார். புரந்தரதாசர் கர்நாடக இசைக்கு வித்தாக அமைந்திருந்தார்.

தமிழ் இசையில் உலக இசையும் இன்றியமையா இடம் கொண்டுள்ளது. பல்வேறு இசைகளின் கூட்டுக்கலவையான மேற்கிந்திய இசை வருகைக்குப் பின்னால் இசையில் ஒரு புரட்சி ஏற்பட்டது. செவ்வியல் இசையும், வெகுசன இசையும் இணைந்த ஒரு அமைப்பாய் இருந்த திரை இசை மேற்கிந்திய இசையின் மூலமாக புதிய வடிவம் கொண்டது. புதிய வடிவம் கொண்டதன் விளைவாக அனைத்து மக்களையும் எளிதில் சென்றடைந்தது. இசையினை மூலதனமாகக் கொண்டு தொழில் தொடங்கிய பன்னாட்டு நிறுவனங்களுக்கு இது ஒரு நல்ல வரவேற்பாக இருந்தது.

மேற்கிந்திய இசை என்று சொல்லப்பட்டு இசையானது உலக இசை (World Music) என்ற பெருமை பெற்று உலகின் பல பகுதிகளின் நாட்டார் இசை (Folk) இனக்குழு (Ethinic) இசை ஆகியனவற்றைக் குறிப்பிட்டும் இருந்தது.

1980களில் தோன்றிய இந்த இசை முறையானது 1990களில் தமிழ் திரைப்படங்களில் பெரும் தாக்கத்தினை ஏற்படுத்தியது. கிராம∴போன் போன்ற ஒலிக் கருவிகளின் விற்பனையும் நடைபெற்றது. புதிய தொழில்நுட்பப் புரட்சியின் காரணமாக எலக்ட்ரானிக் இசைக்கருவிகள் போன்றவற்றின் வருகைக்கு இந்தியா கம்பளம் விரித்தது.

வெகுசன மக்களின் கலையாக இருந்து வரும் நாட்டுப்புறக் கலைகள் ஒவ்வொன்றுக்கும் ஒரு தனிச்சிறப்பு உண்டு. உலகில் உள்ள காவியங்கள் அனைத்தும் இசையை மையமாகக் கொண்டே எழுந்துள்ளன. இசையின்றி இலக்கியம் இல்லை என்ற கருத்து தமிழ் உலகிற்குப் பொருந்தும். சேக்சுபியரின் நாடகங்கள், மில்டனின் காவியங்கள் போன்றவையும் இசையுடன் புணர்ந்தவையே ஆகும்..

உலகெங்கிலும் நாட்டுப்புற மக்கள் தங்களுக்கென்று ஒருவகை இசை முறையை அழியாது காத்து வருகின்றனர். அது இயல்பான இசை நயமும் இயற்கையான சொல்லொலி நயமும் சிறப்பான கருத்து வடிவமும் கொண்டு விளங்குகின்றது.

நாட்டுப்புறப்பாடல்கள் உண்மை உணர்வுகளுக்கு உருவம் தருவன. நாட்டுப்புறப்பாடல்கள், தாலாட்டு, கும்மி, தொழிற்பாட்டு, சுண்ணாம்பு குத்தும்பாட்டு, வில்லுப்பாட்டு, ஏற்றப்பாட்டு, உழவுப்பாட்டு, ஒப்பாரி எனப் பல்வேறு வகைகளில் பகுக்கப்பெற்றுள்ளன.

நாட்டுப்புற இசையும், செவ்வியல் இசையும் கலந்த அமைப்பாக திரை இசை உருவாக்கம் பெற்றது. இந்திய இசை மரபில் அதிலும் குறிப்பாக தமிழக இசையில் ஒரு குறிப்பிடத்தக்க புரட்சியை ஏற்படுத்திய பெருமை திரை இசையையே சாரும்.

திசை இசை என்பது ஒரு மிகப்பெரிய நூலகம் போன்றது. அதில் அனைத்து வகையான இசை மரபுகளும் அமைந்திருக்கின்றன. தனித்தும் சேர்ந்தும் விரவிக்கிடக்கின்றன. எளிமையான சொல்லாட்சி இனிமையான இசையமைப்பு போன்றவை திரை இசை நிலைத்திருப்பதற்கு இன்றியமைக் காரணங்களாகும்.

ஜி.இராமனாதன், எம்.எஸ்.விசுவநாதன் ராமமூர்த்தி, இளையராசா, ஏ.ஆர்.ரகுமான், மறுகலப்பு இசை என திரை இசையை ஐந்து காலகட்டங்களாக வகைப்படுத்தப்பெறுகிறது.

ஜி. இராமநாதன் அவர்கள் மிகச் சிறந்த இசையமைப்பாளர். செவ்வியல் இசை மரபினை மாற்றாத ஒரு இசையமைப்பாளராக இருந்தார். ஓரிரு பாடல்களில் கலப்பிசை முறைகளையும் கையாண்டார்.

எம்.எஸ்.விசுவநாதன், ராமமூர்த்தி இருவரும் இனிமையான பாடல்களை எளிமையாக்கித் தந்ததன் பயனாக மெல்லிசை மன்னர்கள் என்று போற்றப்பெற்றனர்.

திரை இசை உலகில் ஒரு மாபெரும் புரட்சியையும் வெற்றியையும் ஏற்படுத்திய பெருமை இளையராசாவையே சாரும். மேற்கிந்திய இசை, வெளிநாடுகளில் உள்ள நாட்டுப்புற இசைகள் போன்றவற்றையெல்லாம் கலந்து இசையமைத்த பெருமை அவரையே சாரும். இந்தி இசையில் மூழ்கி இருந்த தமிழகத்தினைத் தமிழிசையால் தட்டி எழுப்பியவர் இவர் ஒருவரேயாவார்.

முதல் திரைப்படம் மூலமாக இந்தியாவையே வியக்க வைத்த பெருமை ஏ.ஆர்.ரகுமானைச் சாரும். புதியமுறைகள், தொழில்நுட்பங்கள், கருவிகளைக் கையாளும் திறமை படைத்தவர்.

பிறதேசத்தவரின் இசைமுறைகளிலும், உலக, கலப்பிசையிலும் பல நன்மைகள் இருப்பது போன்று பல தீமைகளும் இருந்துள்ளன.

புதுமையான இசை வடிவம் இசைக்கப்பெற்று மக்களிடையே எளிதாக அது சென்றடைந்தது. ஆனால் தமிழருடைய மரபு மாற்றம் அடைந்தது. இது ஒரு இழப்புத்தான் என்றாலும், உலக அளவில் தமிழருடைய கலைகளை, இசையை எடுத்து இயம்பிய பெருமை திரைப்படங்களைச் சாரும்.

சான்றெண் விளக்கம்

1. மு.அருணாச்சலம், ‘இசைத்தமிழ் இலக்கிய வரலாறு’ ப - 615
2. மேலது., ப - 626
3. மேலது., ப - 632
4. மேலது., ப - 634
5. ‘அமுத சுரபி’ ப - 31
6. ‘காட்சிப்பிழை திரை’ ப - 1
7. வ.வே.சுப்பிரமணியன்(க.ஆ) ‘அமுதசுரபி’ ப - 46
8. ‘World music, World beat, World fusion என்பனவே அவை வேறு சில பகுதிகளில் ethno pop, Afro pop, ffro beat எனவும் இதே இரு வகைகள் வேறு சில இடங்களில் tribal, techno-tribal, cyber tribal, trance, new age, world ambient, ethno fusion, ethno techno, ethno - punk, ethno tribal

   ‘காட்சிப்பிழை திரை’ ப - 1
9. மேலது., ப - 1
10. ஏ.என்.பெருமாள், ‘தமிழர் இசை’ ப - 660
11. கே.ஏ.குணசேகரன், ‘நாட்டுப்புற இசைக்கலை’ ப - 1
12. மேலது., ப - 2
13. Shamala Balakrishnan, ‘Folk Music of Tamil Nadu’ பக் - 218-224
14. மயிலை சீனி வேங்கடசாமி, ‘தமிழர் வளர்த்த அழகுக்கலைகள்’ ப - 104
15. மீ.ப.சோமு, ‘நமது செல்வம்’ ப - 58
16. மேலது., ப - 58
17. ஆறு.இராமநாதன், ‘நாட்டுப்புற இசை ஆய்வுகள்’ ப - 103
18. மேலது., ப - 103
19. மேலது., ப - 103
20. கு.முருகன், ‘கரகாட்டம்’ ப - 139
21. மேலது., ப - 139
22. பத்மா சுப்பிரமணியன், ‘பரதக்கலைக் கோட்பாடு’ ப - 107
23. சே.இராமானுசம், ‘நாடகப் படைப்பிலக்கியம்’ ப - 89
24. ஏ.என்.பெருமாள், ‘தமிழர் இசை’ ப - 665
25. ந.பிச்சமுத்து, ‘மலையருவி முத்துப்பட்டன் கதை’ ப - ப - 69

26. ஆறு.இராமநாதன், 'நாட்டுப்புற ஆய்வுகள்' ப - 68
27. மேலது., ப - 68
28. மு.வை.அரவிந்தன், 'தமிழக நாட்டுப்புறப்பாடல்கள்' ப - 40
29. சோமலே, 'தமிழ்நாட்டு மக்களின் மரபும் பண்பாடும்' ப - 226-227
30. நா.வணமாமலை, 'தமிழர் நாட்டுப் பாடல்கள்' ப - 505-506
31. சோமலே, 'தமிழ் நாட்டு மக்களின் மரபும் பண்பாடும்' ப - 45
32. ஆறு.இராமநாதன், 'நாட்டுப்புற பாடல்கள் காட்டும் தமிழர் வாழ்வியல்' பக் - 264-265
33. கி.வா. ஜகநாதன், 'மலையருவி முத்துப்பட்டன் கதை', பக்கம். 44
34. கி.வா. ஜகநாதன், 'நாடோடி இலக்கியம்' ப - 35
35. ஆறு இராமநாதன், 'நாட்டுப்புற அய்வுகள்' ப - 68
36. மேலது., ப - 119
37. மேலது., ப - 119
38. மேலது., ப - 119
39. ந.பிச்சைமுத்து, 'மலையருவி முத்துப்பட்டன் கதை' ப - 70
40. செ.வைத்தியநாதன், 'தமிழ் பண்பாட்டு வரலாறு' ப - 476
41. மேலது., ப - 478
42. ஆறு.இராமநாதன், 'நாட்டுப்புற ஆய்வுகள்' ப - 47
43. சரசுவதி வேணுகோபால், 'நாட்டுப்புற புதிய ஆய்வுகள்' ப - 107
44. கு.முருகேசன், 'கரகாட்டம்' ப - 171
45. மேலது., ப - 171
46. கரு.அழ. குணசேகரன், 'தமிழ் மன்னின் மரபுக்கதைகள்' ப - 21
47. கே.ஏ.குணசேரன், 'நாட்டுப்புற இலக்கியம்' ப - 69
48. ந.பிச்சைமுத்து, 'மலையருவி முத்துப்பட்டன் கதை' ப - 14
49. கே.ஏ.குணசேகரன், 'நாட்டுப்புற இசைக்கலை' ப - 74
50. மேலது., ப - 75
51. மு.பெரியசாமி, 'பண்பாட்டுப் பதிவுகள்' ப - 1
52. மேலது., ப - 5
53. மு.இளங்கோவன், 'http://www.muelangovan.blogspot.in' ப - 2
54. செ.வைத்தியலிங்கன், 'தமிழ்ப்பண்பாட்டு வரலாறு' ப - 531
55. சு.ராசேந்திரன், 'நாட்டுப்புற இலக்கியம் நல்லதொரு விளக்கம்' ப - 107

56. ந.பிச்சமுத்து, ‘மலையருவி முத்துப்பட்டன் கதை’ ப - 10

57. ஜோதி மணிராஜ், ‘நாட்டுப்புற இசை சில வரலாற்று உண்மைகள்’ ப - 39

58. வளர்மதி, ‘http://www.iniyaanathugai.worldpress.com’ ப - 10

59. மேலது., ப - 12

60. நா.மம்மது, ‘அமுத சுரபி’ ப - 45

61. மேலது., ப - 48

62. ‘காட்சிப்பிழை http://www.kaatchippizhai.com’ ப - 3

63. நா.மம்மது(க.ஆ) ‘அமுதசுரபி’ ப – 46

முடிவுரை

இசை என்ற சொல்லுக்கு மக்களுடைய மனதை வசப்படுத்துவது அசைவிப்பது என்பது பொருளாகும். ஐம்புலன்களுக்கும் இன்பம் தருவதாய் இவ்விசை அமைகிறது. இசையில் விழாக்கள் சிறக்கின்றன. இசைக்கு மனிதர்கள் மட்டுமின்றி விலங்குகளும் மயங்குகின்றன. பண்பட்ட எல்லா இனங்களும் தத்தமக்குரிய இசை மரபுகளைக் கொண்டுள்ளன. காடுவாழ் மாந்தரும் நாடோடி இனங்களும் கூடத் தமக்கே உரிய இசை மரபுகளைக் கொண்டுள்ளனர்.

மனிதன் தன் உள்ளத்தில் உணரும் ஆழ்ந்த உணர்ச்சியைப் அறிவிக்க இசையினால் முடிகின்றது. இவ்விசை இன்று தோன்றியதல்ல. மனிதனின் தோற்றத்தோடு உடன்பிறந்தது. முற்காலத்தில் தமிழர்கள் நிரம்பிய இசையறிவினைப் பெற்றிருந்தனர் என்பதற்குச் சங்கப் பாடல்கள் சான்று பகர்கின்றன. குறிப்பாகப் பரிபாடல் பண்ணமைக்கப் பெற்ற பாடல்களைக் கொண்டுள்ளது குறிக்கத்தக்கது.

குரலிசை, கருவியிசை ஆகியவற்றில் முற்காலத் தமிழர்கள் வல்லவர்களாக இருந்துள்ளனர். வாழ்க்கையின் ஒவ்வொரு நிகழ்விலும் இசைக்கு இன்றியமையா இடம் கொடுத்துள்ளனர். பிறப்பு முதல் இறப்பு வரை இது தொடர்ந்து வந்துள்ளது. இயற்கை ஒலிகளையும் இசை ஒலிகளையும் ஒப்பிட்டுப் பார்த்து அவற்றிலிருந்த நுட்பங்களை அறிந்து பயன்படுத்தியுள்ளனர் என்பதன் மூலம் பண்டைத் தமிழரின் இசையாற்றல் புலனாகின்றது.

இசைக்கருவிகளை இயற்கை ஒலிகளை ஒப்புமைப்படுத்திக் கண்டுபிடித்தனர். ஒவ்வொரு இசைக்கருவியையும் தனித்தனியாக இசைத்தும், கூட்டாக இசைத்தும் மகிழ்ந்துள்ளனர்.

இசைக்கருவிகளைத் தோற்கருவிகள், துளைக்கருவிகள், யாழ்கள் என வகைப்படுத்தி அவற்றுக்குள்ளும் பல்வேறு வகைகளில் அவற்றை உருவாக்கிய ஆற்றல் கொண்டவர்களாகச் சங்கத் தமிழ்மக்கள் இருந்துள்ளனர். மனித சமூகத்தில் உயர்ந்த இடத்தில் இருப்பவர்கள் முதல் கடைக்கோடியில் இருப்பவர் வரை அனைவருக்கும் இசை வாழ்வின் ஓர் அங்கமாக இருந்துள்ளது. குறிப்பாக இசையறிவை இயல்பாகவே சங்ககால மக்கள் பெற்றிருந்தனர் என்பது அறியப்படுகின்றது.

இலக்கியங்களில் இசையோடு ஆடற்கலைகளும் பேசப்பெறுகிறது. இரண்டையும் ஒரு நாணயத்தின் இரு பக்கங்கள் போல் கருதினா் என்பதையும் ஆடுவோருக்குப் பாடும் ஆற்றலும், பாடுவோருக்கு ஆடும் ஆற்றலும் இருந்ததையும் இலக்கியங்கள் வழி அறியமுடிகின்றது.

இயற்கையை உற்று நோக்கியதின் விளைவாகப் படைப்பாற்றல் சிந்தனையைப் பயன்படுத்திப் பல்வேறு நுட்பங்களுடன் இசையை வடிவமைத்த பெருமை பண்டைக்கால மக்களையே சாரும். காலவோட்டத்தால் தமிழருடைய பல இசை நுட்பங்களும் பல்வேறு இசைக்கருவிகளும் அழிந்து கொண்டு வருகின்றன. இதற்கு இன்றைய நவீன மின்னணு இசைக்கருவிகளை ஒரு காரணமாகக் கருத இடமுண்டு.

பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களான திருக்குறள், நான்மணிக்கடிகை, ஏலாதி ஆகிய இலக்கியங்களில் நேரடியாகவும், மறைமுகமாகவும் இசையை மறுத்துக் கருத்துக்கள் வெளிப்படுத்தப்பெற்றுள்ளன.

சங்கம் மருவிய காலத்தில் பாணா்கள் மறைந்தனா். கலைகள் கணிகையா்களின் கைக்கு மாறியதால் வியாபாரம் ஆக்கப்பெற்றது. மேலும் கடல் கோள்களால் இரண்டு சங்கங்களின் நூல்களும் அழிந்துபட்டன. அவற்றுள் இசைத்தமிழ் இலக்கியங்கள், இலக்கணங்கள் பலவாகும். மேலும் கிடைக்கப்பெற்ற சில நூல்களும் முழுமையாகக் கிடைக்கவில்லை. சமயப்பகை, மூடப்பழக்கம், இயற்கைச் சீரழிவு, செல்லரித்தல், அயலாா் படையெடுப்பு போன்றவற்றால் இசைத்தமிழ் நூல்கள் மறைந்தன.

தமிழகத்தின் இருண்ட காலமான களப்பிரா் காலத்தில் பிராகிருதம், சமற்கிருதம் போன்ற மொழிகளே மேம்படுத்தப்பெற்றன. தமிழுக்குப் பின்னடைவு ஏற்பட்டது.

பல்லவா்களில் மகேந்திரவா்ம பல்லவன் சிறந்த கலைஞானம் வாய்க்கப்பெற்றவன் என்றாலும் அவன் தமிழுக்கோ, தமிழருடைய கலைகளுக்கோ முக்கியத்துவம் தராமல், சமற்கிருதத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்தான். இதன் விளைவாக தமிழகத்தில் சமற்கிருதம் வேரூன்றியது.

முத்தரையர்கள், சோழர்கள் போன்றோரும் தமிழுக்காக சமற்கிருதத்தினை எதிர்த்தும் போராடும் நிலையில் இல்லை. காரணம் அம்மொழி தமிழகத்தில் நிலையானதொரு இடத்தைப் பிடித்துக்கொண்டது. தமிழ்மொழி சமற்கிருதத்தினைப் போன்று உயர்கல்வி நிறுவனங்களில் பயிற்றுவிக்கப்பெறாததன் காரணமாகச் சாமான்யர்களும் அறிந்து கொள்ள வேண்டும் என்ற நிலையில் உரையாசிரியர்களும் உரைநடைகளும் தோற்றம் பெற்றன.

சோழர்கள் காலத்திலும் பல்வேறு வேதக்கல்வி நிறுவனங்கள் தொடங்கப்பெற்றன. இக்கல்வி பயிலும் வேதிய மாணவர்களுக்கு பல்வேறு சலுகைகள், உதவிப்பணம் (Fellowship) போன்றவையும் வழங்கப்பெற்றன. இது தமிழர்களுக்கு மறுக்கப்பட்டது.

மூன்று சங்கங்களையும் தொடங்கிய பெருமை பாண்டியர்களைச் சாரும் என்றாலும், பிற்காலப் பாண்டியர்கள் வேதியர்கள், வேதியக்கல்வி நிறுவனங்களுக்கு பல்வேறு மானியங்களைத் தந்ததன் பயனாய்த் தன்னாட்சி அதிகாரத்தினை வேதியர்கள் கொண்டனர்.

நாயக்கர் ஆட்சி காலத்தில் சமற்கிருதத்துடன் தெலுங்கும், தமிழகத்தில் குடிகொண்டது. இவர்களின் காலத்தில் பல்வேறு தெலுங்கு, சமற்கிருத இலக்கியங்கள் தமிழகத்தில் படைக்கப்பெற்றன. தமிழ் புறக்கணிக்கப்பட்டது.

மராட்டியர்கள் தமிழகத்தினைக் கைப்பற்றியபோது மேலும் ஒரு மொழி தமிழகத்தில் வேரூன்றியது. அது மராட்டி. இவர்கள் ஆட்சி காலத்தில் சமற்கிருதம், தெலுங்கு, மராட்டி ஆகிய மொழிகள் சீரோடும் சிறப்போடும் போற்றி வளர்க்கப்பெற்றன.

மாலிக்காப்பூர் படையெடுப்பின் விளைவாக தமிழகத்தில் அரபி, உருது, இந்துஸ்தானி, பாரசீகம் போன்ற மொழிகள் தமிழில் கலப்புப்பெற்றன. மதுரையில் இருந்த பல்வேறு இசையறிஞர்களைக் கவர்ந்து வடநாடு சென்ற மலிகாப்பூர் இந்துஸ்தானி இசையை உருவாக்கினான்.

தமிழகத்தில் இசையில் பல்வேறு மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன. தமிழக் கலைகள் யாவும் வடமொழியிலும், தெலுங்கிலும் மொழிபெயர்க்கப்பெற்று மூலங்கள் அழிக்கப்பெற்றன. தமிழிசை என்ற ஒன்று இல்லை. இருப்பவை எல்லாம் வேற்றிசையே. தமிழில் பாடுவது தகாது என்ற கருத்துக்கள் பரப்பப்பெற்றன. தமிழ் இசைவாணர்கள் திருக்கோயிலுக்கு வெளியே இருந்து இசைப்பவர்கள் ஆக்கப்பெற்றனர்.

இதன் காரணமாகத் தமிழகத்தில் இசைக்கிளர்ச்சி ஏற்பட்டது. தமிழில் பஞ்சமரபு, பாரதசேனாதிபதியம், இசைநுணுக்கம், இந்திரகாளியம் போன்ற இசை நூல்கள் படைக்கப்பெற்றன. தமிழிசையை நாகசுரக்காரர்கள் மொழிக்கு அப்பாற்பட்டு காப்பாற்றினர். அருணாசலக்கவிராயர், மாரிமுத்தாப்பிள்ளை, முத்துத்தாண்டவர் மூவரும் தோன்றி பல்வேறு கீர்த்தனை நூல்களைப் படைத்து இசைத் தொண்டாற்றினர்.

இவர்களைப் பின்பற்றித் தியாகராஜர், முத்துச்சாமி தீட்சிதர், சியாமா சாஸ்திரி போன்றோர் தெலுங்கு, சமற்கிருத்தில் இசையை வளர்த்துத் தமிழை ஒதுக்கினர். கருநாடக இசை என்று சொல்லப்படும் இசையை வளர்த்த பெருமை பலரைச் சாரும் என்றாலும் அதற்கு நிலையான வாய்ப்பினை உண்டாக்கியவர்கள் இம்மூவருமே ஆவர். இவர்களால் கருநாடக இசை என்று சொல்லப்படும் தெலுங்கு மொழி கீர்த்தனைகள் வேரூன்றி தமிழகத்தில் வளர்ந்தன.

வேற்று மொழியாளர்களால் இருட்டடிப்புச் செய்யப்பெற்ற தமிழர் இசை பிற்காலத்தில் மறுமலர்ச்சி அடைந்தது. தமிழறிஞர்களான மு.வரதராசனார், சிதம்பர முதலியார் போன்றவர்களால் தமிழிசை இயக்கம் தொடங்கப்பெற்றது. இதன் வளர்ச்சியால் தமிழிசைச் சங்கம் அண்ணாமலை அரசரால் தொடங்கப்பெற்று பல்வேறு இன்னல்கள், தடைகள், எதிர்ப்புகளுக்கு இடையில் வளர்ந்து வந்துள்ளது.

மக்களின் பல்வேறு பயன்பாடுகளிலும் நீங்காத இடம் கொண்டு இசை இருந்துள்ளது. குறிப்பாக மருத்துவம், நீதி, கல்வி, செல்வம், வாணிபம், போர், காதல், ஜோதிடம் போன்ற துறைகளிலும் இன்றியமையாத இடம் கொண்டு இன்றும் இருந்து வருகின்றது.

பிற தேசத்தவர்கள் குறிப்பாக வடநாட்டினரான ஆந்திரா, கர்நாடகா, பஞ்சாப் போன்ற மாநிலங்களில் இருந்து இசையறிஞர்கள் தமிழகத்துக்கு வந்து இசையைப் பரப்பியுள்ளனர். அவர்களுள் தான்சேன், புரந்தரதாசர் போன்றவர்கள் குறிப்பிடத்தகுந்தவர்கள் ஆவர்.

பிற்காலத்தில் தமிழ் இசையில் உலக இசையும் இன்றியமையா இடம் பிடித்துக்கொண்டது. பல்வேறு இசைகளின் கூட்டுக் கலவையான மேற்கிந்திய இசை வருகைக்குப் பின்னால் ஓர் இசைப்புரட்சி ஏற்பட்டது. செவ்வியல் இசையும், வெகுசன இசையும் சேர்ந்த ஒரு இசையமைப்பாக திரையிசை மேற்கிந்திய இசையின் மூலமாக புதிய வடிவம் கொண்டது.

வெகுசன மக்களின் கலையாக இருந்துவரும் நாட்டுப்புற கலைகள் ஒவ்வொன்றுக்கும் தனிச்சிறப்புகள் உண்டு. உலகில் உள்ள காவியங்கள் அனைத்தும் இசையை மையமாகக் கொண்டே எழுந்துள்ளன என்பது திண்ணம். நாட்டுப்புற பாடல்கள் உண்மை உணர்வுகளுக்கு உருவம் தருவன. இவற்றுள் தாலாட்டு, கும்மி, தொழிலாளர் பாட்டு, சுண்ணாம்பு குத்தும்பாட்டு, வில்லுப்பாட்டு, ஏற்றப்பாட்டு, உழவுப்பாட்டு, ஒப்பாரி போன்றவைகள் குறிப்பிடத்தகுந்த பெருமை கொண்டவை.

1980களில் தோன்றிய உலக இசை முறையானது தமிழ்த் திரைப்படங்களில் பெரும் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியது. கிராமஃபோன் போன்ற ஒலிக்கருவிகளின் விற்பனை தொடங்கியது. புதிய தொழில்நுட்பம் இந்தியர்களைக் கவர்ந்தது.

தமிழ்த்திரையிசைகளில் பல்வேறு வியக்கத்தக்க சாதனைகளைப் படைத்த பெருமை ஜி.இராமநாதன், எம்.எஸ்.விஸ்வநாதன் ராமமூர்த்தி, இளையராஜா, ஏ.ஆர்.இரகுமான் போன்றவர்களைச் சாருகிறது. இவர்கள் ஐவரும் பல உத்தி முறைகளையும் புதுமைத் தொழில் நுட்பங்களையும் பயன்படுத்தினர்.

புதுமையான இசை வடிவம் கிடைக்கப்பெற்று மக்களிடம் எளிதாக அது சென்றடைந்தது. ஆனால் மரபில் மாற்றம் தோன்றியதை மறுக்கவியலாது. மாற்றம் மட்டுமே மாறாது என்ற உண்மையை ஏற்பதற்கிணங்க, பலவற்றுள்

பழமையை போற்றுவதும், புதுமையை வரவேற்க வேண்டியதும் தேவையான ஒன்றாகும். சங்கத் தமிழ்மக்கள் இசையோடு இயைந்த வாழ்வு வாழ்ந்து வந்துள்ளனர் என்பதற்கு இலக்கியங்கள் சான்றுபகர்கின்றன. காலந்தோறும் பல்வேறு சூழல்களுக்கு இடையில் மாற்றம் பல கண்டு இசை இன்று புதிய தொழில்நுட்பங்களோடு கைகோர்த்துக்கொண்டு புதிய பாதையில் பயணித்துச் சென்று கொண்டிருக்கிறது. புதுமையை வரவேற்க வேண்டிய சூழலில் பழமையைப் போற்றிப் பாதுகாப்பதும் இனிவரும் தலைமுறையின் கடமையாகின்றது. சங்கத்தமிழிசை இசைக்கலப்பால் தொய்வுற்றபோது மீண்டும் தமிழிசைக்கு உயிர்கொடுக்கப்பட்டது. தற்போது மீண்டும் பிறநாட்டு இசைக்கலப்பு தமிழிசையைத் தாழ்நிலைக்கு கொண்டு சென்றுவிடுமோ என்ற அச்சம் கொள்வதும், தமிழிசை அழிந்துவிடக்கூடாது, அதை காக்க வேண்டும் என்று கொள்ள வேண்டிய உறுதியும், ஒவ்வொரு தமிழனுக்கும் இருந்தால் மட்டுமே இனிவரும் காலங்களில் தமிழனின் இசையை வாழ்விக்க இயலும். இதற்கு இசை குறித்த ஆய்வுகளும், தமிழிசைப் பதிவுகளும் காலம் தோறும் தோன்ற வேண்டும்.

துணைநூற்பட்டியல்

முதன்மைச் சான்றாதாரங்கள்

ஆலிஸ்.அ (உ.ஆ)	பதிற்றுப்பத்து, (மூலமும் உரையும்) நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்., 41-பி, சிட்கோ இண்டஸ்ரியல் எஸ்டேட், அம்பத்தூர், சென்னை – 600 098. முதல் பதிப்பு ஏப்ரல் - 2004
இராமசுப்பிரமணியன்.வ.த. (உ.ஆ.)	திருஞான சம்பந்தர் அருளிச் செய்த தேவாரம் இறையனார் பதிப்பகம், 40, சரோஜினி தெரு, தியாகராய நகர், சென்னை – 600 017 முதற்பதிப்பு – 2008
ஔவை துரைசாமிப்பிள்ளை.சு (உ.ஆ.)	ஐங்குறுநூறு மூலமும் விளக்கவுரையும், அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலை நகர் 1978.
ஔவை துரைச்சாமிப்பிள்ளை (உ.ஆ.)	யசோதரகாவியம் திருநெல்வேலி தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை – 1, 1944.
கோக்கலை ஜேராஜன் (உ.ஆ)	திருக்கோவையார், மகாராணி, W – 146, அண்ணாநகர், மேற்கு விரிவு, சென்னை – 600 101 முதற்பதிப்பு – 2003.

கோபால கிருஷ்ணமாசாரியார்.வை.மு. (உ.ஆ.)	குறிஞ்சிப்பாட்டு, வை.மு.கோ. வெளியீடு, சென்னை, முதல் பதிப்பு - 1947
சாமிநாதையர். உ.வே. (உ.ஆ.)	குறுந்தொகை மூலமும் உரையும் மகோபாத்யாய டாக்டர்.உ.வே.சாமிநாதையர் நூல்நிலையம். 2, அருண்டேல் கடற்கரைச்சாலை, பெசண்ட் நகர், சென்னை – 90, ஐந்தாம் பதிப்பு – 2000.
சாமிநாதையர். உ.வே. (உ.ஆ.)	சிலப்பதிகாரம் மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும் டாக்டர்.உ.வே.சா. நூல்நிலையம், 2, அருண்டேல் கடற்கரைச்சாலை, சென்னை – 600 090, பதினொன்றாம் பதிப்பு – 2008.
சாமிநாதையர். உ.வே. (உ.ஆ.)	சீவகசிந்தாமணி, டாக்டர்.உ.வே.சா. பதிப்பகம், சென்னை – 600 041, முதற்பதிப்பு – 1969.
சாமிநாதையர்.உ.வே. (உ.ஆ.)	மணிமேகலை, உ.வே.சாமிநாதையர் நூல் நிலையம், சென்னை, 2008.
சாமிநாதையர். உ.வே. (உ.ஆ.)	யாப்பருங்கல விருத்தியுரை, மகோபாத்யாய டாக்டர்.உ.வே.சா.சாமிநாதையர் நிலையம், 2, அருண்டேல் கடற்கரைச்சாலை, பெசன்ட் நகர், சென்னை – 600 090.

சுப்பிரமணியன். ச.வே. (உ.ஆ) பரிபாடல் (மூலமும் உரையும்)
நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்.,
41-பி, சிட்டோ இண்டஸ்டிரியல் எஸ்டேட்,
அம்பத்தூர்,
சென்னை – 600 098,
முதல் பதிப்பு ஏப்ரல் – 2004.

சுப்பிரமணியன். ச.வே. (உ.ஆ.) தொல்காப்பியம் தெளிவுரை,
மணிவாசகர் பதிப்பகம்,
சிங்கர் தெரு, பாரிமுனை,
சென்னை,
1998.

செயபால். இரா. (உ.ஆ.) அகநானூறு மூலமும் உரையும்,
நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்.,
41-பி, சிட்டோ இண்டஸ்டிரியல் எஸ்டேட்,
அம்பத்தூர்,
சென்னை – 600 098,
மூன்றாம் பதிப்பு – 2007.

சேக்கிழார் பெரியபுராணம்,
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்,
தஞ்சாவூர் - 613 001
1995

சோமசுந்தரனார்.பொ.வே. (உ.ஆ.) கலித்தொகை,
கழக வெளியீடு, சென்னை
1963.

சோமசுந்தரனார்.பொ.வே. (உ.ஆ.) திருமுருகாற்றுப்படை,
சைவ சிந்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்,
சென்னை – 1973.

சோமசுந்தரனார்.பொ.வே. (உ.ஆ.)
பத்துப்பாட்டு (மூலமும் உரையும்)
(முதற்பகுதி)
திருநெல்வேலி தென்னிந்திய சைவ சிந்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம் லிமிடெட்,
சென்னை – 1,
அக்டோபர் - 1956.

சோமசுந்தரனார்.பொ.வே. (உ.ஆ.)
பத்துப்பாட்டு மூலமும் உரையும்,
(இரண்டாம் பகுதி)
திருநெல்வேலி தென்னிந்திய சைவ சிந்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம் லிமிடெட்,
சென்னை – 1,
அக்டோபர் - 1956.

சோமசுந்தரனார்.பொ.வே. (உ.ஆ.)
பரிபாடல்,
சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்,
சென்னை,
1957.

தட்சிணாமூர்த்தி.அ (உ.ஆ)
ஐங்குறுநூறு
(மூலமும் உரையும்)
நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்.,
41-பி, சிட்டோ இண்டஸ்டிரியல் எஸ்டேட்,
அம்பத்தூர்,
சென்னை – 600 098,
ஏப்ரல் - 2004

பத்மநாபன். கே.கே.
நாலாயிரத் திவ்யப் பிரபந்தம்,
சஞ்சீவியார் பதிப்பகம்,
எண் : 2, 6வது குறுக்குத்தெரு,
டிரஸ்ட்புரம், கோடம்பாக்கம்,
சென்னை – 600 024
முதற்பதிப்பு – 1995.

பரிமேலழகர் (உ.ஆ.)	திருக்குறள், திருநெல்வேலி தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை – 1, 1953.
பாலசுப்பிரமணியன்.கு.வெ.	நற்றிணை (மூலமும் உரையும்) நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்., 41-பி, சிட்டோ இண்டஸ்டிரியல் எஸ்டேட், அம்பத்தூர், சென்னை – 600 098,
பாலசுப்பிரமணியன்.கு.வெ. (உ.ஆ.)	புறநானூறு (மூலமும் உரையும்) நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்., 41-பி, சிட்கோ இண்டஸ்டிரியல் எஸ்டேட், அம்பத்தூர், சென்னை – 600 008, முதற்பதிப்பு – 2007.
மகாதேவன்.கதிர் (உ.ஆ.)	நற்றிணை மூலமும் உரையும், கோவிலூர் மடாலயம், கோவிலூர் - 630 307, முதற்பதிப்பு – 2003.
நச்சினார்க்கினியர் (உ.ஆ.)	கலித்தொகை மூலமும் உரையும், பதிப்புத்துறை, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர் - 613 001, பிப்ரவரி – 1984.

நாகராசு.வி	பத்துப்பாட்டு இரண்டாம் பகுதி (மூலமும் உரையும்) நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்., 41-பி, சிட்டோ இண்டஸ்டிரியல் எஸ்டேட், அம்பத்தூர், சென்னை – 600 098, முதல் பதிப்பு ஏப்ரல் – 2004.
விசுவநாதன்.அ (உ.ஆ)	கலித்தொகை (மூலமும் உரையும்) நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்., 41-பி, சிட்டோ இண்டஸ்டிரியல் எஸ்டேட், அம்பத்தூர், சென்னை – 600 098, முதல் பதிப்பு ஏப்ரல் - 2004
விசுவநாதன்.அ (உ.ஆ.)	கலிங்கத்துப்பரணி, அழகப்பா கல்லூரி, காரைக்குடி – 630 003
பிங்கலை	பிங்கலநிகண்டு, கழக வெளியீடு, சென்னை, 1968.
மறைமலையடிகள் (உ.ஆ.)	முல்லைப் பாட்டாராய்ச்சி, சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழகம், சென்னை, 1903.

மாணிக்கவாசகர் — திருவாசகம்,
கழக வெளியீடு,
சென்னை,
1963

மாணிக்கனார்.அ. (உ.ஆ.) — பதிற்றுப்பத்து,
வர்த்தமாண் பதிப்பகம்,
சென்னை,
1999.

மாதவன்.வி.ஆர். (உ.ஆ.) — ஏலாதி,
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்,
தஞ்சாவூர்,
2001

மாதவன்.வி.ஆர். (உ.ஆ.) — நான்மணிக்கடிகை,
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்,
தஞ்சாவூர்,
2001

மோகன்.இரா (உ.ஆ) — பத்துப்பாட்டு,
முதல் பகுதி,
(மூலமும் உரையும்)
நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்.,
41-பி, சிட்டோ இண்டஸ்டிரியல் எஸ்டேட்,
அம்பத்தூர்,
சென்னை – 600 098,
முதல் பதிப்பு ஏப்ரல் - 2004

ராகவையங்கார்.ரா. (உ.ஆ.) — பெரும்பாணாற்றுப்படை,
அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்,
1958.

வெங்கடசாமி ரெட்டியார் (உ.ஆ.)	நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தம், சென்னை. திரு.வெங்கடராமன், 1973
ஜோதி. வ (உ.ஆ)	திருவிளையாடற் புராணம், வர்த்தமானன் பதிப்பகம், ஏ.ஆர்.ஆர். காம்ப்ளக்ஸ், 141. உஸ்மான் சாலை, தியாகராய நகர், சென்னை – 600 017 முதற்பதிப்பு – 1991.

துணைமைச் சான்றாதாரங்கள்

அரவிந்தன்.மு.வை. தமிழக நாட்டுப்பாடல்கள்,
பிரகாஷ் பதிப்பகம்,
புதுக்கோட்டை,
1965.

அருணாசலம்.மு கருநாடக சங்கீதம் ஆதி மும்மூர்த்திகள்,
தஞ்சாவூர்,
1985.

அருணாசலம்.மு தமிழ் இசை இலக்கண வரலாறு,
கடவு பதிப்பகம்,
1/239, எ.சூரியகாந்தித் தெரு,
வேல் நகர், திருப்பலை அஞ்சல்,
மதுரை.
முதற்பதிப்பு : அக்டோபர் - 2009.

அருணாசலம்.மு தமிழ் இசை இலக்கிய வரலாறு,
கடவு பதிப்பகம்,
1/239, எ.சூரியகாந்தித் தெரு,
வேல் நகர், திருப்பலை அஞ்சல்,
மதுரை – 625 014.
முதற்பதிப்பு : அக்டோபர் - 2009.

அறவாணன்.க.ப. தமிழர் மீது நிகழ்ந்த பண்பாட்டுப்
படையெடுப்புகள்,
தமிழ்க் கோட்டம்,
1, முனிரத்தினம் தெரு,
எம்.ஆர்.மருத்துவமனை எதிர்புறம்,
அய்யாவு (நாயுடு) காலனி,
அமின்ஜிகரை,
சென்னை – 600 029,
முதற்பதிப்பு – 2009.

ஆரிசன் ஸ்வெட் மார்டன் (தமிழில் எம்.சீனிவாசன்)
முகமலர்ச்சிகளும் வெற்றிகளும்,
கண்ணதாசன் பதிப்பகம்,
23, கண்ணதாசன் சாலை,
தியாகராய நகர்,
சென்னை – 600 017,
மூன்றாம் பதிப்பு, நவம்பர் - 2007.

இராமநாதன்.ஆறு.
நாட்டுப்புற ஆய்வுகள்,
மணிவாசகர் பதிப்பகம்,
9/7, சிங்கர் தெரு, பாரிமுனை,
சென்னை – 600 108,
முதற்பதிப்பு – 1997.

இராமநாதன்.ஆறு.
நாட்டுப்புற ஆய்வுகள்,
மணிவாசகர் பதிப்பகம்,
9/7, சிங்கர் தெரு,
பாரிமுனை,
சென்னை – 600 108,
முதற்பதிப்பு – 1997.

இராமநாதன்.ஆறு
நாட்டுப்புறக் கலைகள்,
மெய்யப்பன் தமிழாய்வகம்,
53, புதுத்தெரு,
சிதம்பரம் - 608 001,
முதற்பதிப்பு – 2001.

இராமநாதன்.ஆறு
நாட்டுப்புறப்பாடல்கள் காட்டும் தமிழர் வாழ்வியல்,
மணிவாசகர் பதிப்பகம்,
சிதம்பரம்.

இராமநாதன் செட்டியார்.லெ.ப.கரு. (ப.ஆ)	பண்ணாராய்ச்சி வெள்ளி விழாச் சிறப்பு மலர், தமிழிசைச் சங்கம், சென்னை, 22.12.1974
இராமலிங்கம் பிள்ளை நாமக்கல்	இசைத்தமிழ், தமிழ்ப்பண்ணை, தியாகராய நகர், சென்னை, முதற்பதிப்பு - 1943.
இராமானுசம்.சே	நாடகப் படைப்பாக்கம், பகுதி – 1, அடித்தளங்கள், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சை – 1995.
இளங்குமரன்.இரா	தமிழிசை இயக்கம், மெய்யப்பன் தமிழாய்வகம், 537, புதுத்தெரு, சிதம்பரம் - 608 001, முதற்பதிப்பு : 21, திசம்பர் - 2000.
கபில் வாத்ஸ்யாயன் சச்சிதானந்த வாத்ஸ்யாயன் (தமிழில் எம்.ஏ., அப்பாஸ்)	இந்திய கிராமியக்கலை நடனங்கள் (முதற்பாகம்) ஔவை நூலகம், சென்னை, முதற்பதிப்பு – 1959.
கமலைத்தியாகராஜன் பி.டி.ஆர்.	இசைத்தமிழின் உண்மை வரலாறு, க.தியாகராஜன், பாளையம் இல்லம், மதுரை – 625 002, முதற்பதிப்பு செப்டம்பர் - 1997.
கலைவாணி.இரா தமிழ்வேலு.சு	சங்க இலக்கியத்தில் இசை, ஏழிசை பதிப்பகம், மயிலாடுதுறை, முதற்பதிப்பு - 2005. டிசம்பர் 25.

கிருபானந்தவாரியார் (உ.ஆ) கந்தரலங்காரம்,
வானதி பதிப்பகம்,
13, தீனதயாளு தெரு,
தி.நகர், சென்னை – 600 017,
ஒன்பதாம் பதிப்பு : நவம்பர் - 1995.

குணசேகரன்.கரு.அழ. தமிழ் மண்ணின் மரபுக்கலைகள்,
32/9, ஆற்காடு சாலை,
சென்னை – 24, தமிழ்நாடு, இந்தியா,
முதற்பதிப்பு : நவம்பர் - 2004.

குணசேகரன்.கே.ஏ. நாட்டுப்புற இசைக்கலை,
தன்னானே,
14, முதல் குறுக்குத்தெரு, டிரஸ்ட் புரம்,
கோடம்பாக்கம்,
சென்னை – 600 004.
இரண்டாம் பதிப்பு - 2004

கோதண்டபாணி பிள்ளை.கு நெடுநல்வாடை திறன் ஆய்ந்து தெளிதல்,
சென்னைத் தமிழ்ச் சங்கம்,
சென்னை,
1946

கோதண்டபாணி பிள்ளை.கு பழந்தமிழ் இசை,
திருநெல்வேலி தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த
நூற்பதிப்புக் கழகம் லிமிடெட்,
திருநெல்வேலி, சென்னை – 1,
முதற்பதிப்பு ஏப்ரல் - 1959.

சக்திவேல்.சு நாட்டுப்புற இயல் ஆய்வு,
மணிவாசகர் பதிப்பகம்,
சிதம்பரம்,
1983.

சரசுவதி வேணுகோபால்	நாட்டுப்புறவியல் புதிய ஆய்வுகள், தாமரை வெளியீடு, 15, நான்காம் குறுக்குத்தெரு, செய்யா நகர், ரெட்டிப்பாளையம், புதுச்சேரி – 605 010, முதற்பதிப்பு டிசம்பர் - 2005.
சாமிநாதையரவர்கள். உ.வே.	தொட்டிக்கலை ஸ்ரீ சுப்பிரமணியர் இயற்றிய கலைக்கோவை, மகோபாத்யாய டாக்டர்.உ.வே.சாமிநாதையர். நூல் நிலையம், 2, அருண்டேல் கடற்கரைச்சாலை, பெசண்ட் நகர், சென்னை – 90, 1995.
சாரங்கபாணி.இரா	பரிபாடல் திறன், மணிவாசகர் நூலகம், சிதம்பரம், 1988
சுந்தரம்.வி.ப.கா.	தமிழிசையியல், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 613 005, முதற்பதிப்பு - 1994
சுந்தரம்.வி.ப.க.	தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம், திருச்சிராப்பள்ளி, இரண்டாம் பதிப்பு - 2006.
சுரேந்திரன்.இரா.	நாட்டுப்புற இலக்கியம் நல்லதொரு விளக்கம், தேன்மொழி பதிப்பகம், சேலம், முதற்பதிப்பு - 1995.

செல்வம்.வே.தி. தமிழக வரலாறும் பண்பாடும்,
மணிவாசகர் பதிப்பகம்,
31, சிங்கர் தெரு,
பாரிமுனை,
சென்னை – 600 108.
எட்டாம் பதிப்பு - சூலை 2011.

செயலெட்சுமி.எஸ். தமிழிசை இலக்கண மரபு,
கலைமயில் பண்பாட்டுக் கழகம்,
93, செயின் மேரீஸ் சாலை,
சென்னை – 600 018.
முதற்பதிப்பு - 15, பிப்ரவரி 1998.

சோமசுந்தரம்.பி.ப. நமது செல்வம்,
வானதி பதிப்பகம்,
சென்னை – 1980.

சோமலே தமிழ்நாட்டு மக்களின் மரபும் பண்பாடும்,
நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்,
சென்னை, முதற்பதிப்பு – 1981.

தண்டபாணி.கே. இசையே உலகம்,
செல்வ நிலையம்,
18, முத்து முதலி தெரு,
இராயப்பேட்டை,
சென்னை – 600 014.
முதற்பதிப்பு டிசம்பர் - 1987.

தமிழண்ணல்
இராம.சண்முகம்
(ப.ஆ) தமிழின் பொற்காலம்,
சாம்பசிவணர் மணிவிழா வெளியீடு,
வளவன் வெளியீடு,
7, சூடன் சாமியார் சந்து,
மதுரை – 625 001.
முதற்பதிப்பு – 1989.

தனபாண்டியன்.து.அ. — இசைத்தமிழ் வரலாறு,
(மூன்றம் பாகம்)
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்,
முதற்பதிப்பு - செப்டம்பர் 2001.

தனபாண்டியன்.து.அ. — நுண்ணுலகுகளும் இராகங்களும்,
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்,
தஞ்சாவூர்,
முதற்பதிப்பு - பிப்ரவரி 1983.

தெய்வசிகாமணி கவுண்டர்.வே.ரா. (ப.ஆ) — பஞ்சமரபு,
88, வேலம்பாளையம்,
எடுமாத்தூர் வழி, ஈரோடு மாவட்டம்,
முதற்பதிப்பு - 1973.

பத்மா சுப்பிரமணியம் — பரதக்கலைக் கோட்பாடு,
வானதி பதிப்பகம்,
சென்னை – 1985.

பாலசுப்பிரமணியன்.கு.வெ. — சங்க இலக்கியத்தில் கலையும்
கலைக் கோட்பாடும்,
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்,
சி.ஐ.டி. வளாகம், தரமணி,
சென்னை – 600 113,
பதிப்பு எண் : 288, முதற்பதிப்பு - 1998.

பாலச்சந்திரராஜு — இசையும் கதையும்,
ஸ்டார் பிரசுரம்,
த.பெ.எண் : 423,
72, பெரிய தெரு,
திருவல்லிக்கேணி,
சென்னை – 600 005
முதற்பதிப்பு : செப்டம்பர் - 1993.

பிச்சமுத்து.ந. மலையருவி முத்துப்பட்டன் கதை,
சக்தி வெளியீடு,
5, பாரதி சாலை,
திருவல்லிக்கேணி,
சென்னை – 5,
முதற்பதிப்பு - சூன் 2003.

பெரியசாமி.மு. பண்பாட்டுப் பதிவுகள்,
முருகன் பதிப்பகம்,
எண் : 100/50, வடக்குத்தெரு,
வடக்கநந்தல் - 606 207,
கள்ளக்குறிச்சி வட்டம்,
விழுப்புரம் மாவட்டம்,
முதற்பதிப்பு - 2004.

பெருமாள்.ஏ.என். தமிழர் இசை,
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்,
டி.டி.டி.ஐ. தரமணி,
சென்னை – 600 113,
அக்டோபர் - 1984.

பெருமாள்.ஏ.என். தமிழக நாட்டுப்புறக்கலைகள்,
உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்,
சென்னை.

பொன்னையாபிள்ளை.க. இசையியல்,
அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு,
அண்ணாமலைநகர், சிதம்பரம்.

மயிலை. சீனி. வேங்கடசாமி	இசைவாணர் கதைகள், நாம் தமிழர் பதிப்பகம், 6/16, தோப்பு வேங்கடாசலம் தெரு, திருவல்லிக்கேணி, சென்னை – 600 005. முதற்பதிப்பு - அக்டோபர் 2005.
மிழலைத் தொண்டன் (உ.ஆ)	எளிய நடையில் திருவிளையாடற் புராணம், ரேவதி பதிப்பகம், 32, சாதுல்லா தெரு, தி.நகர், சென்னை – 600 017 முதற்பதிப்பு : டிசம்பர் - 1988.
முத்தையா.பி.எல்.	இசை தோன்றிய கதை, சகுந்தலை நிலையம், 58, ஐயப்பச்செட்டி தெரு, மண்ணடி, சென்னை – 600 001. முதற்பதிப்பு - 1998.
முருகேசன்.கு	கரகாட்டம், தேன்மொழி பதிப்பகம், 23/87, உயர்வகை குடியிருப்பு, புதிய வீட்டுவசதி வாரியம், தஞ்சாவூர் - 613 005. முதற்பதிப்பு - ஜனவரி 2004.
வானமாமலை.நா. (தொ.ஆ)	தமிழ்நாட்டுப் பாமரர் பாடல், நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சென்னை, 1960.

விபுலானந்த அடிகள்	யாழ்நூல், யாதுமாகி பதிப்பகம், 37/17, ராமசாமி கோயில் சன்னதி தெரு, பாளையங்கோட்டை, திருநெல்வேலி, தமிழ்நாடு, திருத்தப்பட்ட மூன்றாம் பதிப்பு 2003 (ஜுலை).
வேங்கடசாமி நாட்டார்.ந.மு. (உ.ஆ)	சிலப்பதிகாரம், திருநெல்வேலி தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம் லிமிடெட், சென்னை.
வைத்தியலிங்கம்.செ.	தமிழ்ப்பண்பாட்டு வரலாறு (மூன்றாம் பதிப்பு) அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலை நகர் - 608 002. முதற்பதிப்பு : நவம்பர் - 1999.
ஜகநாதன்.கி.வா.	நாடோடி இலக்கியம், கலைமகள் காரியாலயம், சென்னை, 1944.
ஜெயவித்யா.ந.	இசை ஆய்வு மலர்கள், மகாவீர் பதிப்பகம், 70, மருத்துவக்கல்லூரி சாலை, கல்லூரி நடுவாயில் எதிர்புறம், தஞ்சாவூர் - 4, முதற்பதிப்பு - 2004.

ஜோதிராணி.க.அ. நாட்டுப்புற இசை சில வரலாற்றுக் குறிப்புகள், தன்னானே,
எண்.14, முதல் குறுக்குத்தெரு, டிரஸ்ட்புரம்,
கோடம்பாக்கம், சென்னை – 24.
முதற்பதிப்பு - ஜனவரி 2004.

இதழ்கள்

கணபதி சச்சிதானந்த சுவாமிகள்.ஸ்ரீ	திவ்ய தரிசனம், ஸ்ரீ தத்த பீடம், ஞானபூமி, மார்ச் - 1995.
சுப்பிரமணியன்.வ.வே. (க.ஆ.)	அமுதசுரபி, R5 & A/2, கீழ்த்தளம், இமயம் காலனி, 2வது தெரு, அண்ணாநகர் மேற்கு விரிவு (SBOA பிரைமரி மெட்ரிக் அனெக்ஸ் அருகில்) சென்னை - 600101 சனவரி – 2012
மம்மது.நா. (க.ஆ)	அம்ருதா, ஐந்தாவது தெரு, எஸ்.எஸ்.அவன்யூ, சக்திநகர், போரூர், சென்னை – 600 116 இந்தியா செப்டம்பர் - 2008.
யோகினி (க.ஆ)	அம்மன் தரிசனம், திங்களிதழ், ஜூலை – 1993.
யோகினி (க.ஆ)	அம்மன் தரிசனம் (திங்கள் இதழ்), ஜனவரி - 1999. சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழகம், பொன்விழா மலர், 1970.

மின் இதழ்கள்

கிரிதரன்.ரா

சொல்வானம்

www.solvanam.com

இதழ் 29 09.07.2010

http://www.tamilworld.com

காட்சிப்பிழை திரை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ்

மே/பா ரியல் இம்பேக்ட் சொல்யூசன்ஸ்,

12, மூன்றாவது தெரு கிழக்கு,

அபிராமிபுரம், மைலாப்பூர்

சென்னை – 600 004

www.kaatchippizhai.com

www.keetru.com

dharmajrh.wordpress.com/category/

http://www.tamilworld.com

http://poongaa.com/content/view/1909/1/

http://www.muthukamalam.com/muthukamalam_katturai37.htm

vinayaanathogai.worldpress.com/2011/02/03

www.ta.wikipedia.org

வலைப்பூக்கள்

மதிவரன் (க.ஆ) http://www.tamilaalayam.blogspot.com 21.02.2009

www.muelangovan.blogspot.in

www.sangappalagai.blogspot.com

http://www.valavu.blogspot.com

sangappalagai...blogspot.com/ 200901/01archiv.ht...

http://tamilaalayam.blogspot.com/ 2009/02/blog-post21.html

www.ta.wikipedia.org

http://valavu.blogspot.com/search/ label/%EO%AE%87%AE%9A% EO%AF%88

http://valavu.blogspot.com/2006/ 12/blog-post.html

ஆங்கில நூல்கள்

S.V.Subramanian A.N. Perumal	Heritage of the Tamils, Arts and Architecture, International Institute of Tamil Studies, Chennai – 1983.
Rajasingham.C.	The cultural contribution of the Tamils IITS, Madras, The Still point publication, 12, First Main Road, Nehru Nagar, Madras – 600 020.
Shyamala Balakrishnan	Folk music of Tamil Nadu, Music India, Madras.
அகராதி	தமிழ்ப்பேரகராதி, சென்னை பல்கலைக்கழகம், 1973.
	Encyclopaedia Brirанniea Vol-9, London Benkon Publishers – 1973-74.

பின்னிணைப்புகள்

ஐவகை நிலங்களின் இசையமைப்பு

நிலம்	பெரும் பொழுது	சிறு பொழுது	பறை	யாழ்	பண்	கடவுள்
குறிஞ்சி	கூதிர்	யாமம் முன்பனி	தொண்டகப் பறை	குறிஞ்சி	குறிஞ்சி	சேய்
முல்லை	கார்	மாலை	ஏறுகோட் பறை	முல்லை	சாதாரி	திருமால்
மருதம்	ஆறு பொழுதும்	விடியல்	நெல்லரி முழவு மண முழவு	மருத	மருதம்	இந்திரன்
நெய்தல்	ஆறு பொழுதும்	மாலை	மீன் கோட் பறை, நாவாய்ப் பம்பை	விளரி	செவ்வழி	வருணன்
பாலை	வேனில்	நண்பகல் பின்பனி	துடி	பலை	பஞ்சுரம்	கன்னி

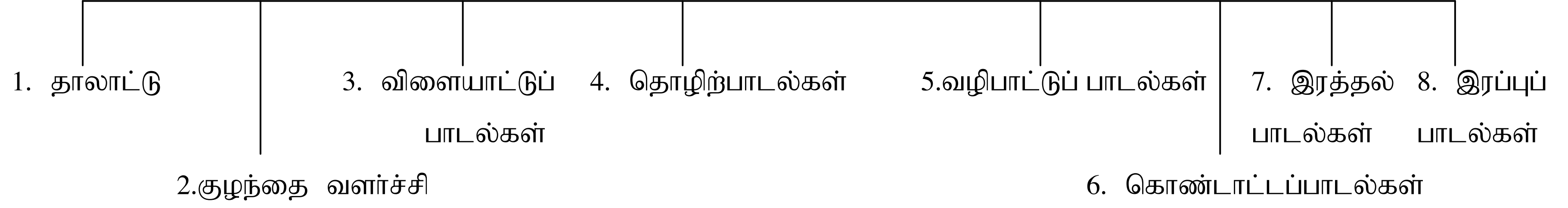
பரிபாடலில் இசையமைப்பு

பண்	பண் வகுத்தோர்	பாடல் பாடியோர்	பாடல் எண்
பாலை	நன்னாகனார்	கீரந்தையார்	2
பாலை	பெட்டனாகனார்	கடுவன் இளவெயினார்	3
பாலை	பெட்டனாகனார்	கடுவன் இளவெயினார்	4
பாலை	கண்ணனாகனார்	கடுவன் இளவெயினார்	5
பாலை	மருத்துவன் நல்லச்சுதனார்	நல்லந்துவனார்	6
பாலை	பித்தாமத்தர்	மையோடக் கோவனர்	7
பாலை	மருத்துவன் நல்லச்சுதனார்	நல்லந்துவனார்	8
பாலை	மருத்துவன் நல்லச்சுதனார்	குன்றம்பூதனார்	9
பாலை	மருத்துவன் நல்லச்சுதனார்	கரும்பிள்ளைப் பூதனார்	10
பாலை	நாகனார்	நல்லந்துவனார்	11
பாலை	நந்தநாகனார்	நல்வழுதியர்	12
நோதிறம்	நந்தநாகனார்	நல்லெழுதியார்	13
நோதிறம்	கேசவனார்	கேசவனார்	14
நோதிறம்	மருத்துவன் நல்லச்சுதனார்	இளம்பெருவழுதியார்	15
நோதிறம்	நல்லச்சுதனார்	நல்லழியார்	16

நோதிறம்	நல்லச்சுதனார்	நல்லழியார்	17
காந்தாரம்	நல்லச்சுதனார்	குன்றம் பூந்தனார்	18
காந்தாரம்	மருத்துவன் நல்லச்சுதனார்	நப்பண்ணனார்	19
காந்தாரம்	நல்லச்சுதனார்	நல்லந்துவனார்	20
காந்தாரம்	கண்ணகனார்	நல்லச்சுதனார்	21

சூழலை அடிப்படையாகக் கொண்ட தமிழக நாட்டுப்புறப்

பாடல் வகைகளின் விளக்கப் படங்கள் பாடல்கள்



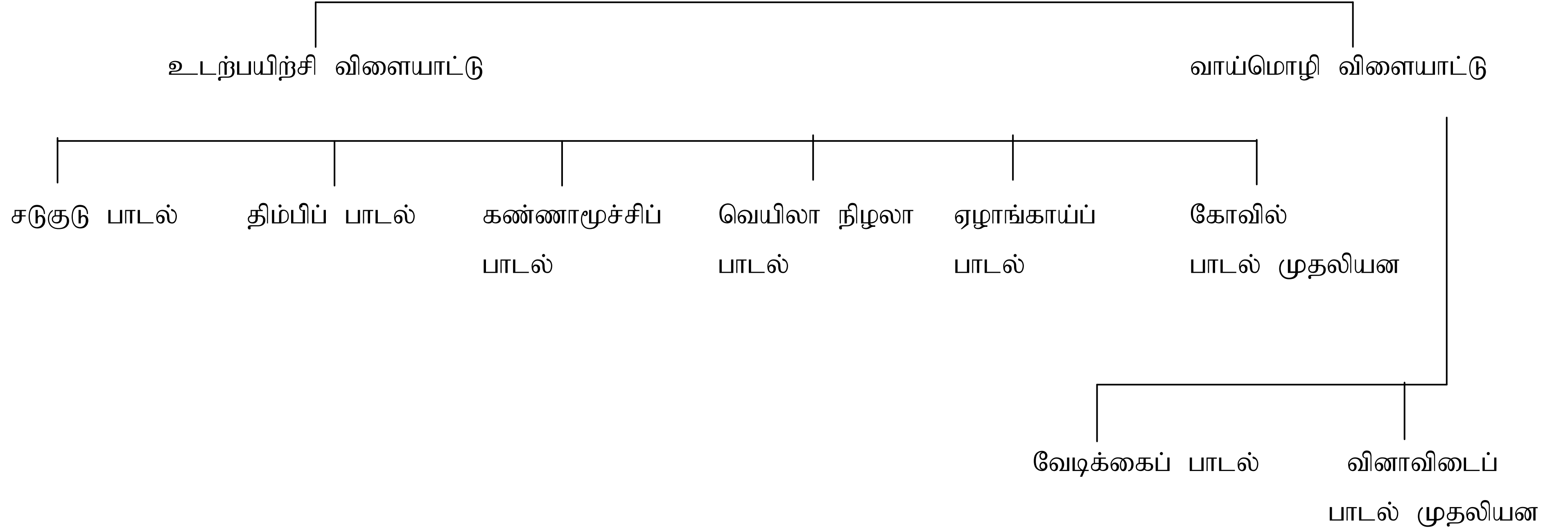
1. தாலாட்டு



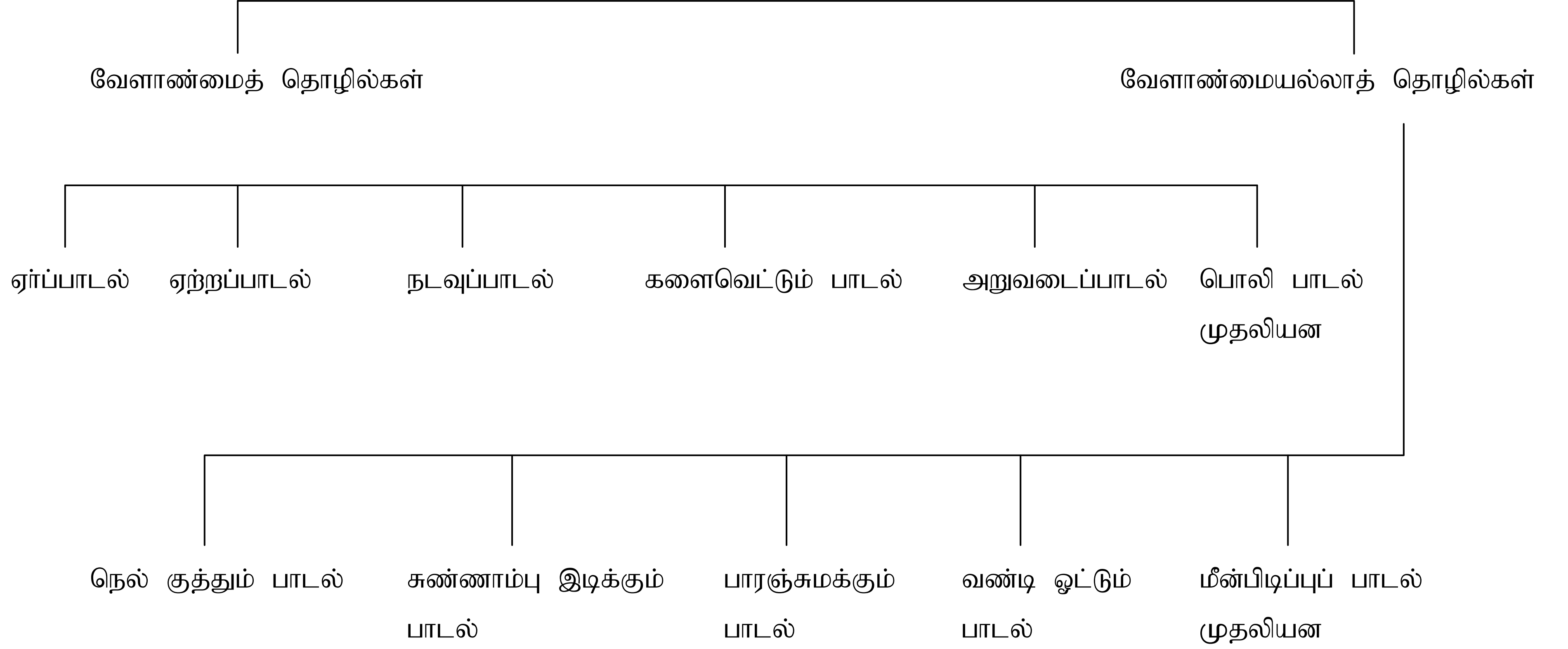
2. குழந்தை வளர்ச்சி நிலைப்பாடல்கள்



3. விளையாட்டுப் பாடல்



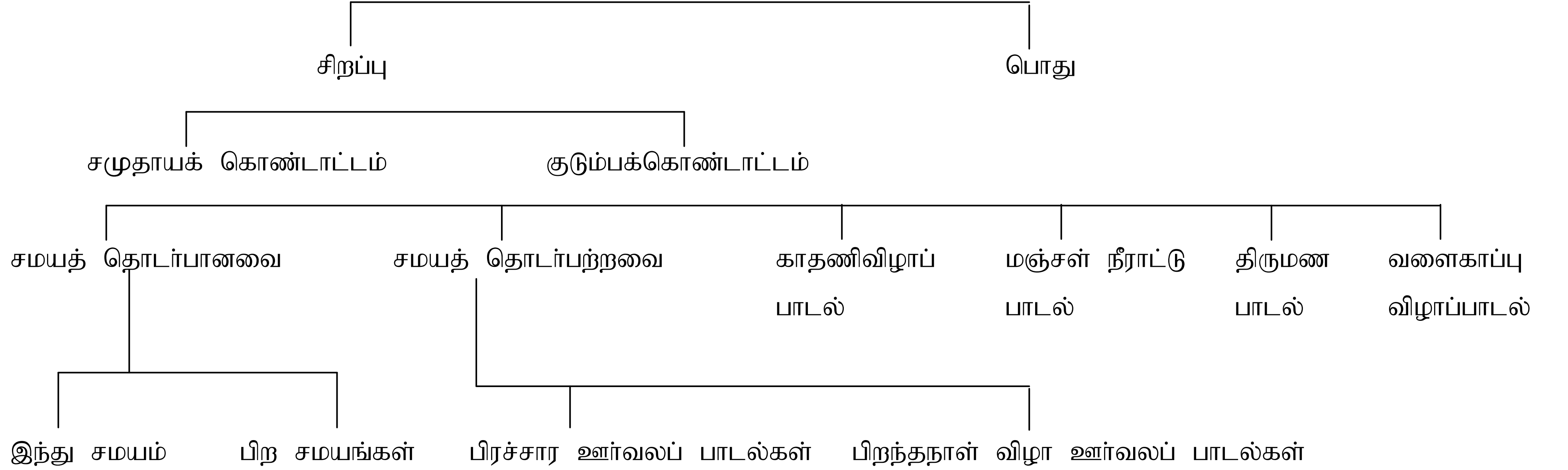
4. தொழிற்பாடல்கள்

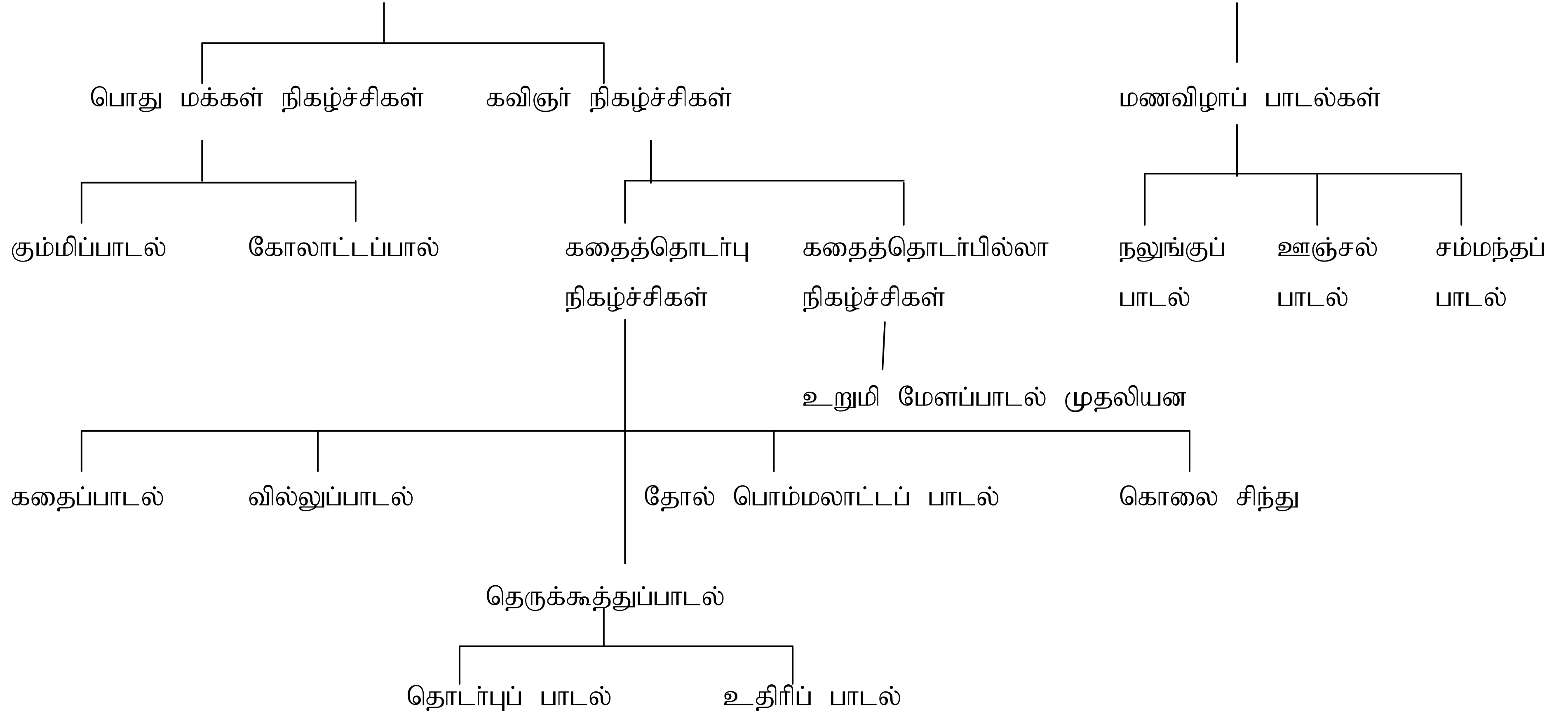

வேளாண்மைத் தொழில்கள்
வேளாண்மையல்லாத் தொழில்கள்
ஏர்ப்பாடல்
ஏற்றப்பாடல்
நடவுப்பாடல்
களைவெட்டும் பாடல்
அறுவடைப்பாடல்
பொலி பாடல் முதலியன
நெல் குத்தும் பாடல்
சுண்ணாம்பு இடிக்கும் பாடல்
பாரஞ்சுமக்கும் பாடல்
வண்டி ஓட்டும் பாடல்
மீன்பிடிப்புப் பாடல் முதலியன

5. வழிபாட்டுப் பாடல்கள்



6. கொண்டாட்டப்பாடல்

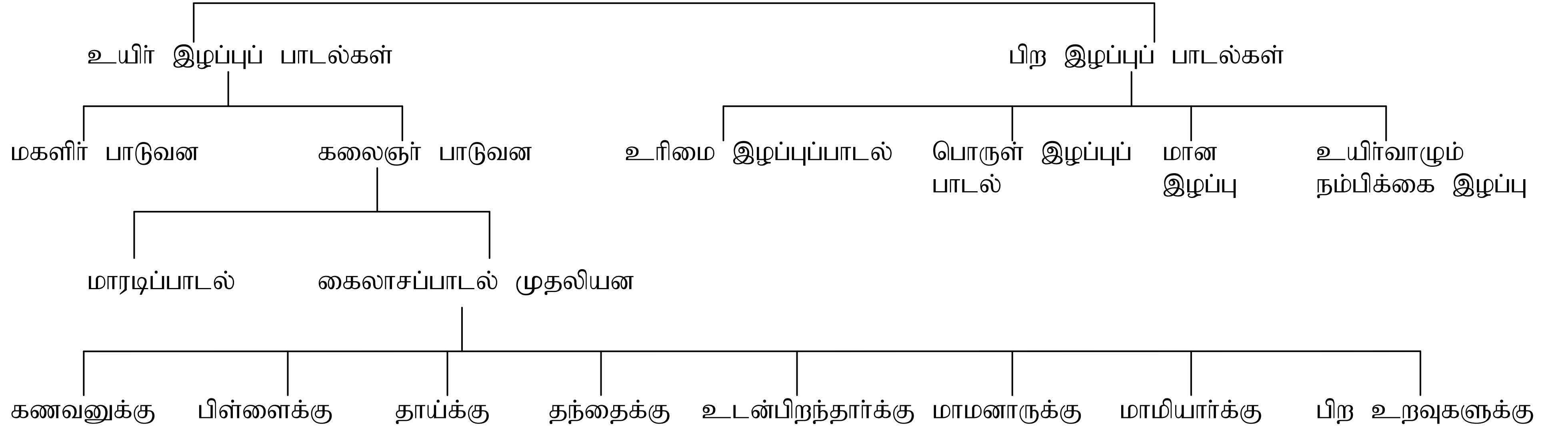



பொது மக்கள் நிகழ்ச்சிகள்
கவிஞர் நிகழ்ச்சிகள்
மணவிழாப் பாடல்கள்
கும்மிப்பாடல்
கோலாட்டப்பால்
கதைத்தொடர்பு நிகழ்ச்சிகள்
கதைத்தொடர்பில்லா நிகழ்ச்சிகள்
நலுங்குப் பாடல்
ஊஞ்சல் பாடல்
சம்மந்தப் பாடல்
உறுமி மேளப்பாடல் முதலியன
கதைப்பாடல்
வில்லுப்பாடல்
தோல் பொம்மலாட்டப் பாடல்
கொலை சிந்து
தெருக்கூத்துப்பாடல்
தொடர்புப் பாடல்
உதிரிப் பாடல்

7. இரத்தல் பாடல்கள்



8. இழத்தல் பாடல்



இசைக்கருவிகள்
தோற்கருவிகள்



பறை



பறை



எல்லரி



தூம்பு



முழவு



துடி



ஆகுளி



தண்ணுமை



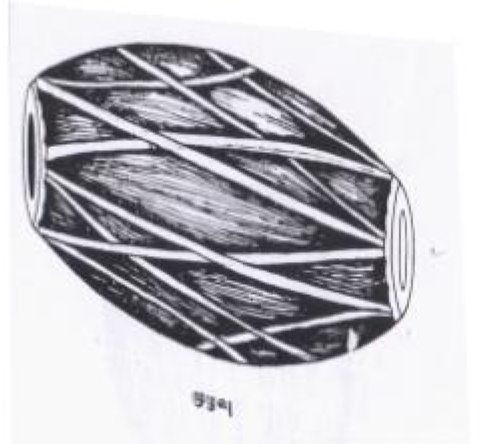
தடாரி



முரசு



கிணை



முழவு

தந்திக்கருவிகள்


வில்யாழ்


பேரியாழ்


எருதுயாழ்


சகோடயாழ்


மகரயாழ்


சீறியாழ்



மயில்யாழ்



மருத்துவயாழ்



வீணை



வீணை



யாழ்



செங்கோட்டுயாழ்

துளைக்கருவிகள்



சங்கு



குழல்



C வடிவக்கொம்பு



S வடிவக்கொம்பு



கல் நாகசுரம்



தாரை